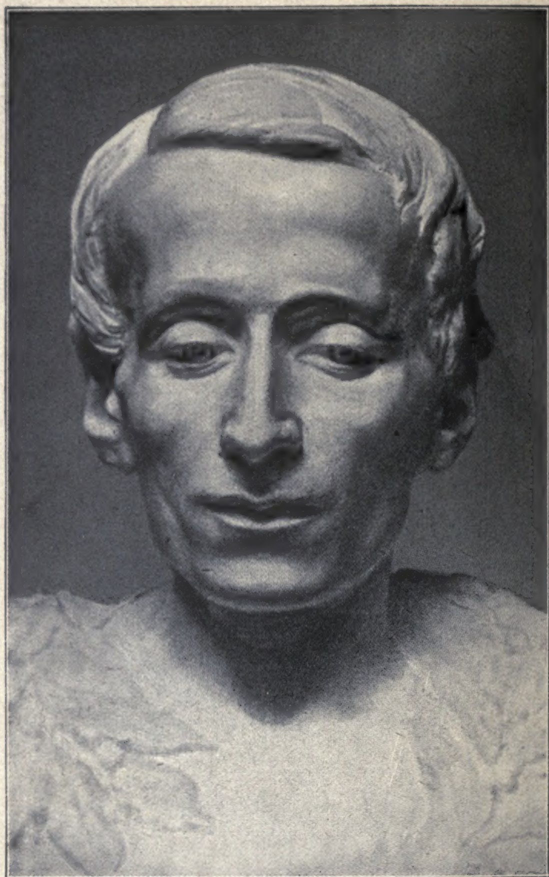
LEOPARDI

VON

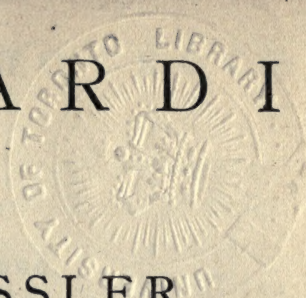
KARL VOSSLER

KARL VOSSLER / LEOPARDI



Giacomo Leopardi

L E O P A R D I



VON

KARL VOSSLER

M C M X X I I I

MUSARION VERLAG MÜNCHEN



AN BENEDETTO CROCE

Lieber Freund,

dies Buch ist in den trübsten Tagen entstanden, die ich erlebt habe, und ich bin vielleicht mehr durch ein Bedürfnis des Gemüts als durch wissenschaftliche Fragestellung zu Leopardi geführt worden. Da Herz und Kopf aber immer, sogar bei einem Professor, ein bißchen zusammenhängen, so glaube ich, sagen zu dürfen, daß einiger Forscherwille auch bei mir im Spiele war. Besonders hoffte ich, das Verhältnis von Poesie und Prosa an dem lehrreichen Falle Leopardis erleuchten zu können. Vielleicht erinnerst Du Dich, wie es mich damals grundsätzlich beschäftigte in meinem kleinen Aufsatz »Sistemi chiusi e sistemi aperti«, den ich in der Rivista di Cultura unseres gemeinsamen Freundes Cesare De Lollis veröffentlicht habe (1. Band, Rom, 15. August 1920).

Die literarische Kritik hat ja zuerst den Prosaiker, den Philologen und Philosophen in Leopardi gesehen, während die Eigenart des Lyrikers erst später und mit entscheidender Klarheit wohl nur durch Francesco De Sanctis erfaßt wurde. Und selbst bei diesem noch wirkte der starke Eindruck nach, den Leopardis wissenschaftliche Bemühungen auf die Zeitgenossen gemacht hatten. Daher er den dichterischen Antrieb in Leopardi sich nicht anders zu erklären vermochte, als

aus einer Art Abwehr oder Rückwirkung des Herzens und Gefühles gegen Vernunft, Logik und Wissenschaft. In einer der von Dir herausgegebenen literarhistorischen Vorlesungen des großen Kritikers heißt es z. B.: »Die Dichtung Leopardis ist höchstes Selbstbewußtsein, erleuchtet durch Analyse und Raisonnement. Er bringt es fertig, diesen nachdenklichen Zustand, diese Zerstörung des Gefühlslebens, diese inhaltlich wie formal höchst prosaischen Angelegenheiten poetisch zu machen. Er bringt es fertig, weil der Gegensatz von Herz und Verstand in ihm lebendig bleibt. Sogar dort, wo der Intellekt die Illusionen verscheucht und die Oberhand gewinnt, kommt noch Dichtung zustande: so stark wird von ihm die Seelenangst darüber empfunden.« Und weiter: »Leopardi ist der erste gewesen, der in Italien aus der Philosophie heraus hat Dichtung quellen lassen und, wie es die Neuzeit verlangt, der Wahrheit den Vortritt gegeben hat ...« »Im Gegensatz des Schönen zu dem Wahren liegt seine ganze Poesie.« (Critica, XIV, Bari 1916, S. 22ff.).

Du aber hast, wie ich aus Deiner lichtvollen, leider erst nach Abschluß meines Buches erschienenen Skizze »Leopardi« (Critica XX, 1922, S. 193ff.) sehe, mit Recht diesen Standpunkt verlassen. Es ist in der Tat auch gar nicht denkbar, wie aus einem seelischen oder gar dialektischen Gegeneinander von Verstand und Herz, von Philosophie und Illusion so etwas wie reine Dichtung sollte hervorgehen. Denn Dichtung — darin sind wir uns, glaube ich, seit vielen Jahren einig —

findet ihre Vollendung nur in der Harmonie des Geistes und im seelischen Frieden. Darum habe ich mich bemüht, die romantischen Reste, die sich seit De Sanctis noch heute in der Leopardi-Kritik umhertreiben, aufzulösen und bin zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt, wie Du. Das Philosophische und Prosaische an Leopardi tritt nun in den Schatten; und so erst kann der ganze Lyriker zu seinem Rechte kommen. Dieser aber, scheint mir, schöpft seine seelische Kraft aus einem verborgenen religiösen Grunde, den ich mich besonders bemüht habe, sichtbar zu machen. Schon oft ist Leopardi von unbeirrten Verehrern neben Dante gestellt worden. Mag diese Verbrüderung noch so unkritisch erscheinen, das Gefühl, daß die Dichtungen der beiden, kraft ihrer religiösen, persönlichen und lyrischen Beseelung, verwandt sind, ist richtig.

Ich gebe daher die Hoffnung nicht auf, daß die Gebildeten in Deutschland, weil sie für Dante so viel Liebe und Verständnis hegen, auch zu Leopardi in ein näheres Verhältnis treten. Es wäre für meine Bemühung der schönste Lohn.

Dich aber, der Du nun bald seit einem Vierteljahrhundert in freundschaftlichem Tausche mir so viel aus Deinem reichen Wesen geschenkt hast, bitte ich, meinen Versuch als ein Zeichen des Dankes hinzunehmen. Dich hat das Studium der Philosophie mit all seinen inneren und äußeren Tröstungen und Erfolgen niemals gefühllos gemacht, weder für nahes

noch fernes, häusliches noch öffentliches Leid, wie wir es heute tragen. Im Gegenteil. Wohl ist Dir pessimistisches Grübeln, unnützes Klagen und Zärteln verhaßt. Das, was Du »das Wunder der dichterischen Schöpfung« nennst, ist nie, auch bei Leopardi nicht, aus solcher Weichlichkeit entsprungen. Darum laß Dir mit einem Spruch des größten und lebensmutigsten Humoristen meinen »Leopardi« empfohlen sein.

Salga con la doliente ánima fuera
la enferma voz, que es fuerza y es cordura
decir la lengua, lo que al alma toca.

Quejándote, sabrá el mundo siquiera,
cuán grande fué de amor tu calentura,
pues salieron señales á la boca.

Dein

München, im Juli 1922 Karl Vossler

I N H A L T

Das Bildnis ist eine Wiedergabe der Leopardi-Büste von G. Monteverde im Palazzo Madama zu Rom

EINLEITUNG

Zu bequemer Übersicht stelle ich zuerst aus dem Leben, sodann aus den Arbeiten Leopardis die wichtigsten Ereignisse in zwei Zeittafeln zusammen.

I

29. Juni 1798 . . . Leopardis Geburt in Recanati.
Juni 1813 . . . . . Beginn seiner selbständigen Studien.
September 1817 . . Beginn der Freundschaft mit Pietro Giordani.
Juli 1819 . . . . . . Mißglückter Fluchtversuch aus dem Elternhaus.
Nov. 1822 bis Mai 1823: Aufenthalt in Rom.
Juli 1825 . . . . . . Reise nach Bologna und Mailand.
Aug. u. Sept. 1825 Arbeiten bei dem Verleger Stella in Mailand.
Okt. 1825 bis Nov. 1826: Aufenthalt in Bologna.
April bis Juni 1827. Dritter Aufenthalt in Bologna.
Juni bis Nov. 1827 Erster Aufenthalt in Florenz.
3. September 1827 Bekanntschaft mit Manzoni.
Nov. 1827 bis Juni 1828: Aufenthalt in Pisa.
Juni bis Nov. 1828: Zweiter Aufenthalt in Florenz.
Nov. 1828 bis April 1830: Zum letztenmal in Recanati.
Mai 1830 bis 1. Okt 1831: Dritter Aufenthalt in Florenz.
September 1830 . . Beginn der Freundschaft mit Antonio Ranieri.
Oktober 1830 . . . Bekanntschaft mit Ludwig De Sinner.

Okt. 1831 bis März 1832: Zweiter Aufenthalt in Rom.
März 1832 bis Sept. 1833: Zum vierten und letztenmal in Florenz.
Sept. 1833 bis 1837 Bei Ranieri in Neapel.
14. Juni 1837 . . . Tod in Neapel.

II

1811: Travestie der Ars poetica des Horaz.
La Dimenticanza, ein Scherzgedicht.
1812: Pompeo in Egitto, eine Tragödie.
Epigramme.
1813: Storia dell'astronomia.
1814/15: Umfangreiche philologische Arbeiten über Leben und Werke griechischer und lateinischer nachchristlicher Rhetoren, griechischer Kirchenväter und Historiker.
1815: Saggio sopra gli errori popolari degli antichi.
Übersetzung der Idyllen des Moschos.
Erste Übersetzung der Batrachomyomachia.
Per la liberazione del Piceno, eine politische Rede.
1816: Übersetzungen aus der Odyssee und Aeneis; Übersetzung des Moretum (La Torta).
Le Rimembranze, ein Idyll.
Inno a Nettuno, eine Fälschung.
Appressamento della Morte, ein allegorisches Poem.
Philologische Arbeiten über die Bruchstücke des M. Corn. Fronto, den hebräischen Psalter, die Horaz-Kenntnis der Alten, griechische Inschriften u. a.

1817: Übersetzung der Titanomachia des Hesiod.
Fünf satirische Sonette gegen G. Manzi.
Diario d'amore, ein Tagebuch.
Elegia I.
Philologische Arbeiten über die Bruchstücke des Dionys von Halikarnass.
Beginn des großen Tagebuches, lo Zibaldone.

1818: Elegia II und III, und Il primo amore, eine Elegie.
Die zwei großen Kanzonen All'Italia und Sopra il monumento di Dante.
Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica.

1819: Die zwei Kanzonen: Per donna inferma und Nella morte di una donna fatta trucidare.
Die ersten fünf bis sechs Idyllen: L'infinito, Alla luna, La sera del dì di festa, La Vita solitaria, il Sogno u. a.
Das kleine Tagebuch: Appunti e ricordi.
Annotazioni all'Eusebio del Mai.

1820: Canzone ad Angelo Mai.
Die dramatischen Idyllen Erminia und Telesilla.

1821: Entwürfe zu religiösen Hymnen.
Heroische Kanzonen: Nelle nozze della sorella Paolina, A un vincitore nell pallone, Bruto minore.
Disegni letterari, eine Reihe verschiedener Entwürfe.
Zweite Bearbeitung der Batrachomyomachia.

1822: Heroische Kanzonen: Alla Primavera, L'ultimo Canto di Saffo, Inno ai Patriarchi.

Martirio dei Santi Padri, eine Fälschung.
Philologische Arbeiten über die Sermones des Philo und das De Re publica des Cicero.

1823: Volgarizzamento della satira di Simonide contro le donne.
Heroische Kanzone: Alla sua Donna.
Beginn der Arbeit an den Operette morali.

1824: Operette morali.
Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani.

1824/25: Übersetzungen aus Isokrates, Theophrast, Epiktet und Xenophon.

1826: Arbeiten an einer Cicero-Ausgabe und am Kommentar zum Canzoniere des Petrarca.
Dritte Bearbeitung der Batrachomyomachia.
Poetisches Sendschreiben: Al Conte Carlo Pepoli.

1826/27: Arbeit an der italienischen Chrestomathie.

1827: Discorso in proposito di una orazione greca di G. Gemisto Pletone, e volgarizzamento della medesima.
Die Dialoge: Copernico und Plotino e Porfirio.

1828, April: Il Risorgimento, Canzone.

1828, April: A Silvia, Idyll.

1829, September: Le Ricordanze.

1829, September: La Quiete dopo la tempesta.

1829, September: Il Sabato del villaggio.
Canto notturno di un pastore errante dell'Asia.

1829/30: Il Passero solitario (?).

1831: Il Pensiero dominante.

1832: Die zwei letzten Dialoge zu den Operette

morali: un Venditore d'almanacchi und Tristano.
Amore e Morte.
Consalvo??
Ende des Zibaldone.
1833: Entwurf zu einem Inno ad Arimane.
A se stesso.
Aspasia.
1834: Beginn der Arbeit an den Paralipomeni und an den Pensieri.
Kanzonen: Sopra un basso rilievo antico sepolcrale und Sopra il ritratto di una bella donna.
1835: Palinodia al Marchese Gino Capponi.
I nuovi credenti.
1836: La Ginestra.
1837: Il tramonto della luna.

LEOPARDI UND HÖLDERLIN

So hoch man Leopardis Eigenart einschätzen mag, gehört er doch nicht zu den großen Einsiedlern der Dichtung, die wie Dante oder Goethe die ganze Gefühlswelt ihres Zeitalters derart umspannen, daß alles, was neben ihnen noch laut wird, sich wie ein Vorspiel oder Nachhall oder wie eine abgeleitete Lesart davon ausnimmt. Nicht einmal innerhalb Italiens ist er der Dichter seiner Generation gewesen, denn ebenbürtig und ergänzend steht ihm Manzoni gegenüber. Wenn man aber weiterhin im Abendland die lyrischen Stimmen belauscht, die beim Übergang der Aufklärung in die Romantik erklingen, so gesellt sich ihm da und dort ein Sänger zu, den man als melodisch mit ihm verwandt erkennen muß. In Frankreich kann man an André Chénier und Alfred de Vigny denken, in Deutschland möchte ich Hölderlin als seinen echtesten Bruder bezeichnen. Um den deutschen Leser zu Leopardi zu führen, wüßte ich keinen besseren Weg als über Hölderlin; und wenn ein Italiener sich einmal bemühen sollte, unserem schwäbischen Lyriker näher zu kommen, so wird er naturgemäß von Leopardi ausgehen können. Diese seelische Verwandtschaft könnte Zufall sein, und gewußt haben die beiden nie umeinander, aber ein großes geschichtliches Band vereinigt sie dennoch.

In ganz Europa hatte der Ausbruch des französischen Umsturzes einen staatlichen und gesellschaftlichen Gegendruck erzeugt, der auf seelischen Jüng-

lingsnaturen, wie diese zwei hochherzigen Denker und Dichter es waren, am schwersten lastete. So sind sie durch Veranlagung und Geschichte bestimmt, in ähnlicher Weise zu leiden, und der Gesang ihres Schmerzes erhebt sich in einem unbewußten Wetteifer und Einklang von keuscher, inniger Schönheit.

Wilhelm Dilthey hat das Lebensgefühl, aus dem diese Lyrik zu Anfang des 19. Jahrhunderts hervorgeht, in seinem Aufsatz über Hölderlin näher gekennzeichnet. »Der Widerstreit,« sagt er, »zwischen Natur und Konvention steigerte sich damals im Verlauf der gesellschaftlichen Entwicklung. Eine grenzenlose Energie des Willens zum Ideal und zur Freude, ungeheure Forderungen an die Ordnungen der Gesellschaft, ja an die Natur selber: Sehnsucht in unendliche Fernen und nach unerhörten Glückszuständen breiteten sich in der europäischen Gesellschaft aus. Unendlichkeit ist ein Wort, das für das Gemüt, für seine Zustände, seine Gegenstände, als Ausdruck der neuen Art zu fühlen überall dem Leser der Dichtungen und philosophischen Schriften jener Tage begegnet.

Alles geben die Götter die unendlichen
Ihren Lieblingen ganz,
Alle Freuden die unendlichen —
Alle Schmerzen die unendlichen ganz.«[1]

Klingen nicht die berühmten Verse, in denen Leopardis Eigengefühl sich zum erstenmal ausspricht, wie eine ferne Antwort darauf?

Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio;
E il naufragar m'è dolce in questo mare.[2]

Jedoch stehen Leopardis Empfindungen, Gefühle und Gedanken ganz anders zum Unendlichen als die unseres Hölderlin. Man kann den großen Unterschied mit zwei Worten sagen: wo der deutsche Sänger die unendliche Fülle ahnt, sieht der italienische eine unendliche Leere: lo vôto seren und l'infinita vanità del tutto. Jenem ist die Unendlichkeit das All und die Höhe des Lebens, diesem das Nichts und der ewige Tod. Aber beide suchen in ihr die Erlösung vom Leid. Wenn man von all den philosophischen Vertiefungen und Verbrämungen absieht, mit denen diese nachdenklichen und hochgebildeten Geister ihr religiöses Empfinden ausgestaltet haben, so darf man, glaube ich, sagen, daß Hölderlin ein geborener Verehrer des Lichtes, der Sonne und des Äthers ist und Leopardi ein Anbeter der Nacht mit ihren Sternen und ihrem Mond. Und wie die Tageshymnen des Einen den schweren Gedanken an Dunkel und Nebel und Träume als eine immer gegenwärtige Erinnerung in sich tragen, so können die Nachtgesänge des Andern die Jugendfrische des Lichtes nicht vergessen. Hölderlins Sonnenuntergänge und Leopardis Mondlandschaften begegnen sich und lösen sich ab wie zwei verwandte Stimmungslagen einer müden, vom Drangsal des Alltags erschöpften Menschheit.

Denn darin sind sie als echte Lyriker sich völlig gleich, daß sie aus ihrer Ergriffenheit niemals ganz herauskommen, nie mit den Zuständen ihres Gefühlslebens fertig werden und eigentlich ihr ganzes Leben lang an einem einzigen Gedichte spinnen. Nur äußer-

lich, den Kunstformen nach, geben sie uns mehrere gerundete und abgeschlossene Lieder, Hymnen, Idylle und Studien, aber ein einziger, zäher unterirdischer Strom drängt und schiebt dieses Ganze, von dem durch glückliche Zufälle und verhältnismäßig seltene Gelegenheiten je nur einzelne Stellen sichtbar und faßlich werden. Was Dilthey in dieser Hinsicht von Hölderlin sagt, gilt fast wörtlich auch für Leopardi: ›Er lebte immer im Zusammenhang seiner ganzen Existenz. Stets wirkte auf sein Gefühl des Moments, was er erlitten hatte und was kommen konnte. Er hielt das alles in sich zusammen. Es ist, als ob der Augenblick, in dem Goethe so mächtig lebte, keine wahre Realität für ihn hätte. Schon der Knabe sah wehmütig dem lustigen Treiben der Genossen zu, unfähig sich ganz dem Moment hinzugeben. Und war es nun sein Temperament oder die Wirkung seines Schicksals: jederzeit ist ihm versagt geblieben, mit einfachem starkem Gefühl in der Wirklichkeit sich auszuleben. Die Sehnsucht nach der großen griechischen Vergangenheit verdarb ihm das Gefühl der Gegenwart. Seine Ideale von Vaterland, Heldentum und Freiheit schufen ihm nur Schmerzen und unbestimmte, immer mehr in unerreichbare Fernen sich verlierende Hoffnungen. Und seine Liebe selbst war beglückte Gegenwart nur durch seine reine und unsinnliche Fähigkeit, an dem bloßen Bewußtsein geliebt zu werden sich genügen zu lassen. Wo ist ein anderes Dichterleben aus so zartem Stoff gewebt, wie aus Mondenstrahlen!‹ [3]

Ein wenig kräftiger und herber, dies muß freilich

zugestanden werden, ist Leopardis Lebensstil gewesen. Jene süße Hölderlinsche Kindlichkeit der Erscheinung und Sonnenhaftigkeit des Wesens hat Leopardi nicht gehabt, wenigstens nicht als natürlichen Besitz. Manchmal wird er uns gar als gewalttätig oder herrschsüchtig oder launisch geschildert und kommt uns beinahe böse, höhnisch und schadenfroh vor. Es sind die dunkeln Abgründe seiner Natur, an denen er viel gelitten hat. Aber schön und liebenswürdig zu sein, ist sein heißester verborgener Wunsch gewesen. Wie ein schlechtes Kleid, dessen man sich schämt, und mit tiefem Widerwillen hat er die Mißgestalt seines Körpers getragen. Höchste Seligkeit war es ihm, die Eisigkeit seines Wesens abwerfen und in leidenschaftlicher Hingabe zerschmelzen zu dürfen. Was man so innig zu sein wünscht, das wird man schließlich auch in gewissem Sinne; freilich nicht für die Positivisten, die immer nur Leopardis Buckel und Krankheit und Hemmungen und Widerwärtigkeiten gesehen haben; man wird es im Geiste, d. h. in den höchsten Augenblicken und Leistungen des Lebens. Dies eben ist es, was die Spiegelung Leopardis im Bilde Hölderlins uns zeigen kann: den verklärten und echten Leopardi. Ein so gebrochener und zerrissener Mensch wie dieser große Kranke ergänzt sich und gesundet, wenn ich so sagen darf, am besten, wenn man ihn in die Gesellschaft seiner seelischen und geistigen Verwandten führt. In seiner irdischen Heimat ist er, ähnlich wie Hölderlin, immer ein Fremdling geblieben. Dem Bedürfnis, das schon die Alten fühlten, ihre großen Männer in einem Elysium zu

vereinigen, liegt der geschichtsphilosophische Gedanke zugrunde, daß unsere geistigen Zustände, Werte und Leistungen, im Alltag durch Raum und Zeit hin zerstreut, ihre volle Bedeutung und Einheitlichkeit in einer höheren Ordnung finden müssen. Dieses Elysium der großen Männer, mit modernen Augen gesehen, ist die Geschichte.

Sie lehrt uns, daß auch Menschen, die sich auf Erden niemals begegnet noch gegrüßt haben, zusammengehören durch ihre Herkunft und Aufgabe, dank ihrem Streben und Wollen und kraft ihrer Leistung. Bei keiner Art von Menschen aber ist die historische Leistung so unmittelbar und allseitig bedingt durch das angeborene Temperament wie bei den Lyrikern. Die Seelenverwandten sind hier auch in der Leistung verwandt, daher wir, ohne legendarische Schönfärberei, uns Hölderlin und Leopardi als natürliches Brüderpaar in den Gefilden der Dichtung vorstellen dürfen. Sie kommen beide aus dem alten Hellas: der sanfte Schwabe mehr von den großen Tragödien und der heroischen Landschaft, der verdüsterte Italiener mehr von dem Idyll, von Anakreon und Moschos und vom Wohllaut und Witz der attischen Sprache erfüllt, aber beide mit dem Heimweh nach ewiger Schönheit im Herzen. Wie hätten sie sich gegenseitig lieben und fördern und trösten können!

Doch wer weiß? Vielleicht hätte gerade ihre Ähnlichkeit sie wieder abgestoßen. Man soll nicht vereinen wollen was das Leben auseinanderhält, oder höchstens vereinigen, um desto genauer unterscheiden zu können.

An Hölderlins Bild, wie es die besten deutschen Literarhistoriker zeichnen,[4] ist da und dort etwas Verschwommenes, woran zum großen Teil das Werk des Dichters selbst, der nicht ganz klar ist und sich schließlich in Wahnsinn verliert, schuld sein mag. Nicht nur, daß zwischen dichterischem Ahnen und künstlerischem Gestaltungsvermögen zuweilen ein unverkennbarer Abstand klafft, das ganze Verhältnis Hölderlins zum Leben hat etwas Irreführendes: weshalb man ihn ebensogut für einen Seher wie für einen Blinden, für einen Helden wie für einen Schwärmer und Schwächling erklären kann. Den Seher und Helden hat Gundolf in seiner Vorlesung über den »Archipelagus« verherrlicht.[5] »Gewöhnlich,« sagt er, »nimmt man an, Hölderlins Griechenkult sei die Folge davon, daß ihm in seiner Zeit oder auch in seiner Haut nicht recht wohl war, daß er sich also geflüchtet habe in eine schönere Vorwelt aus Mangel an Kraft zum Kampf mit der rauhen Wirklichkeit oder aus Mangel an Humor, der ihm darüber weghalf: kurz romantische Flucht. Das ist falsch. Hölderlins seelische Kraft, in seinen Werken manifestiert, ist eine der größten, die unter Deutschen sich je hervorgetan ... und nicht an seiner Schwäche ist er zugrunde gegangen, sondern gerade an seiner unerbittlich starken, keines Kompromisses fähigen Reinheit. — Das Schöne und Heroische festzuhalten im Lied und das Dumpfe mit dem eigenen Hauch zu beseelen: das sind die Grundpflichten des Seherdichters, wie die Alten ihn verstanden. — Hölderlin ist in Deutschland sein reinster Typus. — Daß er trotz seiner Ein-

samkeit sein hellenisches Ideal durchhielt, ohne Kompromiß und ohne böse oder stumpfe Verzweiflung, mutig und selig trotz der Verbannung aus seiner inneren Heimat, glühend inmitten des Frosts und der Öde, königlich und heilig trotz der deutschen Hauslehrermisere: das macht ihn zu einem unserer heroischen Menschen. Durch seinen Ton und seine Haltung im Leben bewährte er das Recht, sein Volk zu richten und Hellas zu preisen — ein Recht, das wir nicht jedem Geschmäckler und Phantasten, nicht jedem Schulmeister zugestehen. Es ist das Unromantische an ihm, daß er war, was er sang: ein schöner und heldenhafter Mensch.«

Wenn man Dichtung für die einzig wahre Lebensform und Traum für Wirklichkeit gelten läßt, wenn man sich, wie Gundolfs Art es haben will, das irdische Jammertal zu einer Agora der schönen Künste umdenkt, dann mag das alles hingehen. Kein Zweifel auch, daß Hölderlin selbst zu dieser Beurteilung seines Wesens herausfordert. Sein Lieblingsgedanke, den er immer gehegt und durch keine Enttäuschung sich hat verkümmern lassen, war der ästhetische: Schönheit der Urgrund aller Wesen, Liebe zur Schönheit der Kern aller Religion. »Eins zu sein mit allem was lebt! Mit diesem Worte legt die Tugend den zürnenden Harnisch, der Geist des Menschen den Zepter weg, und alle Gedanken schwinden vor dem Bilde der ewigeinen Welt, wie die Regeln des ringenden Künstlers vor seiner Urania, und das eherne Schicksal entsagt der Herrschaft, und aus dem Bunde der Wesen schwindet der Tod, und Unzertrennlich-

keit und ewige Jugend beseliget, verschönert die Welt. — Auf dieser Höhe steh ich oft« — schreibt Hölderlin-Hyperion. Aber in demselben Briefe noch klagt er: »O ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt, ein Bettler, wenn er nachdenkt, und wenn die Begeisterung hin ist, steht er da, wie ein mißratener Sohn, den der Vater aus dem Hause stieß, und betrachtet die ärmlichen Pfennige, die ihm das Mitleid auf den Weg gab.« — Dies erst ist der ganze Hölderlin. Er ist beides gewesen: Gott und Bettler, seherhaft und blind, heldenmütig und wehrlos und schwach, so schwach, daß er schließlich nicht einmal mehr klagen und mit Worten sich schadlos halten konnte.

Der innigste Reiz, die verborgene Schönheit und zugleich der offenkundige Mangel seiner Dichtung liegt gerade darin, daß er nur ahnen läßt, wie viel er leidet und nicht damit heraus kann. Die stille Fassung dem Leben gegenüber, der leise, müde Ton, wie Dilthey sagt, diese Schlichtheit, die ihn dem Sophokles verwandt macht, bringt es mit sich, daß ihm, je tiefer das Leiden und je voller das Herze wird, die Stimme versagt. Sogar von seinen vollendetsten Dichtungen trennt er sich mit dem Gefühl, das Beste verschwiegen zu haben. Ich will hier nur an das Geständnis erinnern, das er seinem Bruder am 1. Januar 1799 gemacht hat über das unvergeßlich schöne Gedicht zum Geburtstag der Großmutter. »Ich habe auch noch denselben Abend, da ich den Brief bekommen, ein Gedicht für die liebe Großmutter angefangen, und bin in der Nacht damit bei-

nahe fertig geworden . . . Aber die Töne, die ich da berührte, klangen so mächtig in mir wider, die Verwandlungen meines Gemüts und Geistes, die ich seit meiner Jugend erfuhr, die Vergangenheit und Gegenwart meines Lebens wurde mir dabei so fühlbar, daß ich den Schlaf nachher nicht finden konnte, und den andern Tag Mühe hatte, mich wieder zu sammeln. So bin ich. Du wirst dich wundern, wenn du die poetisch so unbedeutenden Verse zu Gesicht bekommst, wie mir dabei so wunderbar zumute sein konnte. Aber ich habe gar wenig von dem gesagt, was ich dabei empfunden habe. Es gehet mir überhaupt manchmal so, daß ich meine lebendigste Seele in sehr flachen Worten hingebe, daß kein Mensch weiß, was sie eigentlich sagen wollen, als ich.« Wer die ›poetisch so unbedeutenden‹, sagen wir besser: unscheinbaren Verse aber mit dem Herzen liest, wird sich erschüttert fühlen von dem Heimweh und all der Seelennot, die schweigen muß, um nur die liebe Großmutter nicht zu erschrecken und den freundlichen Spiegel des Idylls nicht zu trüben. Man fühlt und ahnt, was da nicht ausgesprochen und doch zu dichterischer Form geworden ist. Und nun versteht man wohl auch, daß Hölderlin zu anderen Dichtungen, die ihm, verglichen mit dem Andrang seines Fühlens, flach und eng erschienen, zurückkehren, ihnen erweiternde Fassungen geben mußte und oft damit nicht fertig wurde. Diese Erweiterungen sind keine Entwicklungen des Motivs im technischen oder gar verstandesmäßigen, analytischen Sinne des Wortes, sondern nachflutende Ausströmungen eines un-

erschöpflichen Gefühles. Diese ganze Lyrik hat den Charakter einer Emanation: schwellend, hinreißend und sich zerlaufend. Wie sein Dichten war auch sein philosophisches Denken, das aus den besten Quellgründen der deutschen Philosophie jener Tage hervortrat, mehr und mehr ein Träumen geworden und ist zerflossen.[6] Schließlich sind Dichtertraum und Wirklichkeit durch keinerlei kritisches Bewußtsein mehr unterschieden, wohl aber durch ein tragisches Gefühl getrennt, durch die schmerzvoll empfundene Unmöglichkeit sie zu versöhnen, bis der Wahnsinn auch diesem Schmerz den Stachel nimmt. Hölderlin hat sich durch seine Werke hin seelisch verblutet. Es war ihm nur selten gegeben, etwas Bestimmtes gestaltend abzuschließen, abzustoßen und, wie die zufriedenen Künstler es machen, ihm ferne zu rücken, kurz den Blutlauf zwischen Gefühlsleben und Kunstwerk im rechten Augenblick abzubinden.

Leopardi hat anders gearbeitet, so selten auch ihm ein Meisterwerk gelang, und so sehr auch er im Grunde ein Diener und Opfer jener Schönheitsreligion war, die um die Wende des 18. Jahrhunderts die Gemüter ergriff. Zunächst hatte er den Vorteil — denn für den Künstler wenigstens, wenn auch nicht für den Menschen, war es das — sich mit der seichten und dünnen Kost der französischen Aufklärungsphilosophie ernähren zu können, während Hölderlin die gährenden wuchtigen Gedankenmassen Kants, Fichtes, Schillers, Schellings und des jungen Hegel in sich aufnahm. Von diesen hat Leopardi teils aus kleinstädtischer Rückständigkeit, teils aus trieb-

hafter Abneigung sich zeitlebens ferne gehalten. Deutsch hat er nicht gekonnt.[7] Da ihm sonach die Probleme der großen Philosophie des Zeitalters erspart blieben, konnte er zum eigenen Hausbrauch sich auf den ausgetretenen Straßen des französischen Räsonierens ergehen, wovon er in seinem Tagebuch und seinen Pensieri ausgiebigen Gebrauch macht. Das naive Festhalten an den Glaubensartikeln der französischen Aufklärung: nature und raison ließ ihm die Möglichkeit, bald die Natur gegen die Vernunft, bald diese gegen jene auszuspielen. Er konnte sich wehren auf seinem Leidensweg und hatte die intellektuelle Genugtuung, eine bittere Wahrheit als unnatürlich und eine feindselige Natur als geistlos hinzustellen. In diesem Kampfspiel hat er sich gestählt. Je schmelzender, zarter, schmerzlicher seine Empfindungen werden, desto stolzer und herber sein Glauben und Denken. Je mehr er leidet, desto heller und eisiger sein Weltverstand. Weit entfernt, daß die Begriffe ihm verdämmern, werfen sie grelle ironische Lichter in seine Dichtung hinein; und während Hölderlins Prosa sich rhythmisch und melodisch beflügelt und beseelt, versteinert und klärt sie sich bei Leopardi zu kristallartigen Aphorismen. Dichtung wird ihm zu einer schönen Illusion und bedarf daher nachhaltigster sprachlicher Pflege, wenn sie sich ihres geistigen Wertes versichert halten will. So wird Leopardis lyrische Arbeitsweise verständlich. In einem ersten Rausche pflegte er seine rohen Entwürfe niederzuschreiben, um sie dann langsam und allerhand Ausdrucksmöglichkeiten erwägend, bis zur

feinsten, bedächtigen Formvollendung zu führen. Aber dabei ist noch nichts oder wenig von jenem Virtuosentum der Wortkunst zu spüren, in das die weniger kritischen Nachfahren Leopardis: Carducci, Pascoli und D'Annunzio allmählich versinken. Demgegenüber hat Hölderlins Geistesart ihre Fortsetzung und Übertreibung in einem träumerischen, ebenfalls unkritischen Spekulieren gefunden, in lyrischen Halbphilosophen und Propheten wie Nietzsche.

Ihrer Lebensführung nach waren beide, Hölderlin und Leopardi, arme, hilflose Menschen, die man von der Wiege bis ins Grab hat schonen und gängeln müssen. Aber die geistige Stellungnahme zum natürlichen Lauf der Welt ist bei Leopardi mehr und mehr eine Auflehnung, bei Hölderlin die Ergebenheit. Der eine liebt es, sich innerlich zu sehen und darzustellen als einen Zweifler, Spötter, Verächter und Empörer: Bruto minore; der andere als einen Frommen, Gläubigen und Stifter einer großen Religion: Empedokles.

Und wiederum setzen diese Gegensätze des geistigen Gebarens eine seelische Verwandtschaft voraus, vermöge deren Hölderlin und Leopardi uns als Kinder desselben freiheits- und schönheitsdurstigen Geschlechtes erscheinen. Es ist die europäische Familie der großen Lyriker des Weltschmerzes, zu der man als entferntere Verwandte noch Byron und Alfred de Vigny und als späte Abkömmlinge vielleicht Wagner und Nietzsche zählen mag. Eine solche Familie wird nicht durch klassische oder romantische, noch romantisch-klassische Schultraditionen gebildet.

Aus Schulen werden nur selten Familien und lyrische schon gar nicht. Es bedarf gemeinsamer politischer und seelischer Nöte von Völkern und Jahrhunderten, um den Einklang so eigenwilliger und zarter Töne wie Hölderlins und Leopardis Gedichte erfassen zu lernen.

Wenigstens soll in der folgenden Betrachtung versucht werden, die Dichtung des italienischen Lyrikers über ihre nationalen Grenzen hinaus hörbar zu machen.[8] Aber gerade deshalb werden wir tief in das Erdreich italienischer Gesinnung und Sprache hinabgraben müssen; denn, abgeschnitten von den Wurzeln, würde die Blüte ihren Duft verlieren.

LEOPARDIS PERSÖNLICHKEIT

Zur Persönlichkeit gedeiht man nur in dem Maße, wie man seine besonderen Anlagen läutert und behauptet. Eine Individualität oder ein Original aber ist man mehr oder weniger von Geburt und kann es durch wildes Wachsenlassen in immer höherem Grade werden. Die Italiener haben für die naturhafte Steigerung und Auswucherung des Individuellen einen besonders lebendigen Sinn. Ihre Sprache, die, wie kaum eine andere in Europa, die Möglichkeit besitzt, Elativa von Eigennamen zu bilden: Napoletanissimo, Rossinissimo und dergl., verrät ein wesentlich künstlerisches Auge für das Übermaß des Individuellen. Deutsche Ausdrücke wie Ur-Bayer, Über-Bismarck haben einen stärkeren Beigeschmack von Lob oder Tadel, sind also weniger neutral und selbstverständlich. Ein Leopardissimo, eine Übertreibung oder ein Zerrbild seiner selbst, ein eigensüchtiger Sonderling oder gar Selbstmörder zu werden, das war die Gefahr, mit der Leopardi lange gerungen und die er siegreich bestanden hat.

Die Natur hatte ihn mit einem unbändigen Eigengefühl begabt und belastet. Er war voll Stolz und Ehrgeiz, jähzornig, herrschsüchtig bis zur Gewaltsamkeit — Giacomino il prepotente nannten ihn die Geschwister — eifersüchtig, zärtlich und liebehungrig: ebenso leidenschaftlich im Drang sich hinzugeben wie zu erobern.[1] Aber das Schicksal sorgte dafür, daß keiner dieser mächtigen Triebe

sich unmittelbar auswirkte und lehrte ihn sie zu hemmen.

In Recanati geboren am 29. Juni 1798, ist Giacomo Leopardi der älteste Sohn des Grafen Monaldo Leopardi (1776—1847) und dessen Ehefrau Adelaide dei Marchesi Antici (1778—1857). Recanati, hübsch gelegen auf einem Hügel in der Nähe der adriatischen Küste, südlich von Ancona, gehörte zum Kirchenstaat: eine langweilige Kleinstadt, bewohnt von Bauern, Handwerkern, Geistlichen und Adeligen. Im Elternhause, einem kahlen Palazzo des 18. Jahrhunderts, herrschte ein merkwürdiges Gemisch von muffiger Rückständigkeit und phantastischer Großtuerei, von Herrengesinnung und wirtschaftlicher Knappheit. Der Vater, selbst noch unreif, als sein Ältester heranwuchs, die Mutter ganz in Kirchlichkeit und Häuslichkeit versponnen, erpicht auf die Rettung und Verwaltung des zerrütteten Vermögens, beide im Grunde wackere und reine Menschen, aber mit hilflos verschlossener Gemütsart und vielleicht eben durch ihre liebevolle Sorglichkeit unfähig, auf die allzu lebendige Art des Knaben einzugehen. Um so enger schloß er sich an die Geschwister an, die ihm im Alter nahestanden, Carlo (1799—1878) und Paolina (1800—1869).[2] Zu den jüngeren Brüdern, Luigi und Pierfrancesco stand er in einem scherzhaft väterlichen Verhältnis.[3] Außerhalb des Elternhauses hatte er so gut wie keinen Umgang. Mit zwanzig Jahren soll er zum ersten Male allein über die Straße gegangen sein. Selbst die Kleidung, ein geistliches Gewand, wie es vornehme Zöglinge damals zu tragen

pflegten, verbot dem jungen Grafensohn, sich mit andern Menschenkindern zu vermischen. Eine weiche Hülle, gepreßt von liebevollen autoritären Vorurteilen, mummte ihn ein, verzärtelte ihn und steigerte in ihm das Bedürfnis nach Freiheit und Selbständigkeit, indem sie ihm zugleich die Kraft des Willens dazu entzog. So ist dieser groß veranlagte Mensch sein Leben lang in praktischen Dingen ein Kind geblieben, das man pflegen, versorgen und bevormunden mußte. Ein Fluchtversuch, den er mit 21 Jahren machte, mißlang, im Grunde wohl nur, weil der freiwillig-unfreiwillige Gefangene schon flügellahm war. Als sich später dann die Welt ihm öffnete, hat er immer wieder sich in die doch so verhaßte Stickluft von Recanati zurückgesehnt. Ein scharfer Beobachter, der Sohn von Leopardis Verleger, Luigi Stella, trifft wohl das Richtige, wenn er schreibt: »Ich habe [im Jahr 1825] einige Zeit mit diesem großen Mann zusammengelebt, als er in unserem Hause mit literarischen Arbeiten im Auftrage meines Vaters beschäftigt war. Ich bildete mir damals die Ansicht, die sich mir in der Folgezeit durchaus bestätigt hat, nämlich daß seine angeborene Gemütsart besser zu der Kraft seiner Aussprüche und Schriften stimme als zu seiner schwächlichen Handlungsweise. Denn trotz allem erkannte ich an vielen, unzweideutigen Zeichen, was ihm für eine starke Seele gegeben war und wie er am kraftvollen Handeln im Grunde nur durch die Schwächlichkeit seines Leibes verhindert wurde. So muß man, meine ich, um ihn richtig zu beurteilen, vor allem sein hohes freies Innenleben

betrachten und nicht so sehr sein äußeres Betragen, das so gebunden und mechanisch war.«[4] Und doch kann man auch über dieses Äußere nicht hinwegsehen, denn das irdische Elend war nun einmal da und hat den Geist des Denkers und Dichters gequält, gefoltert, vergiftet, geschärft, geklärt und beschwingt.

Die schwersten Hemmungen kamen ihm von seiner Krankheit. Es scheint nicht, daß sie ihm angeboren war, sondern eher durch unzweckmäßige Lebensweise erworben und schließlich aufs fürchterlichste gesteigert wurde. Die Studien, zu denen der Vater und ein geistlicher Hauslehrer den Knaben anleiteten, nahmen ihn bald derart gefangen, daß er sie mit einer Art blinder Wut betrieb und die zarten, allzu reizbaren Nerven dabei zugrunde richtete. Sein Bruder Carlo, der als Knabe in demselben Zimmer mit ihm schlief, erzählt, wie er ihn oft vom Bette aus in später Nacht bei verlöschender Lampe noch am Studiertisch habe knien und schreiben sehen.[5] In einem Brief an seinen Freund Pietro Giordani vom 2. März 1818 bekannte er selbst: »Und kurz und gut, ich habe mich zugrunde gerichtet mit einem siebenjährigen verrückten und ganz verzweifelten Studium, gerade damals als mein Körper sich entwickelte und hätte festigen sollen: und so unglücklich zugrunde gerichtet, daß es im ganzen Leben nicht wieder gut zu machen, und hab' mir ein elendiglich Aussehen zugezogen und habe die ganze wichtige Seite des Menschen verachtungswürdig an mir gemacht, die einzige, die von den meisten beachtet wird.« In der Tat, der Knabe, der so anmutig, natür-

lich und einfach aussah und dessen ernste, schmachtende Miene sich die Zuneigung der Damen gewann,[6] ist seit den Jahren einer vorzeitigen Geschlechtsreife immer häßlicher geworden. Etwa vom 17. Lebensjahre ab machte sich eine Verkrümmung des Rückgrats bemerkbar und eine bedenkliche Reizbarkeit und Schwäche der Augen, die ihm das Lesen und Schreiben mehr und mehr erschwerten und schließlich ganz verboten. Als ihm zum ersten Male die Gefahr der Erblindung aufblitzte, dachte er an Selbstmord. Aber seine Leiden, die wesentlich nervöser Art waren, wechselten so rasch wie seine Stimmungen. Oft überfiel ihn gerade in den Zuständen der höchsten Angst ein wilder Ausbruch von Übermut.[7] In seinen Briefen ist ein ewig Ach und Weh über Beschwerden und Schmerzen der Augen, des Kopfes, des Magens, der Gedärme, über Atem- und Herznot. Kälte und Hitze, beinahe jede Art von Witterung und jedes Klima, von Mailand bis Neapel, empfindet er bei seiner schwindenden, flackernden Lebenskraft als Gefährdung. Immer des körperlichen Leidens gewärtig, verwundert, daß der Tod ihn nicht holt und doch für tödliche Krankheit sich zu blutlos fühlend, belauert er seine Natur, anstatt sie sachgemäß zu behandeln, findet herzzerreißende Worte, um seine Zustände zu schildern, gibt jedem Bedürfnis des Augenblickes nach, weint und zittert wie ein Kind bei Kälte oder Zahnweh und vereinigt mit einer erschrecklichen Klarheit über die Einzelheiten seiner Leiden die kindlichste Selbsttäuschung über deren wahre Natur. »Meine Nerven sind hoffnungslos,«

schreibt er am 31. Januar 1828 an Frau Antonietta Tommasini, »ob ich viel oder wenig esse, ob ich Wein oder Wasser trinke, ob ich halbe Tage lang spazieren gehe oder immerzu ruhe, keine Diät, keine Lebensart hilft mir. Ich kann meinen Geist nicht eine Minute lang anstrengend sammeln, daß mich nicht ein innerer Krampf packt, oder der Magen sich regt, oder ein bitterer Geschmack im Munde oder dergleichen mich befällt.« — »Fast jede Bewegung, fast jede Empfindung schmerzt mich.«[8] Was Leopardi für ein ungeduldiger, unvernünftiger und überängstlicher Kranker war, hat uns Antonio Ranieri, der ihn die letzten sieben Jahre lang pflegte, anschaulich erzählt. Ich glaube, daß gerade diese Seite des fragwürdigen Büchleins »Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi«[9] die zuverlässigste ist. Es klingt mir durchaus wahrscheinlich, daß Leopardi, wenn der Arzt vor übermäßigem Fleischgenuß warnte, sich mit Gemüse und Fischen vollstopfte, und wenn der Arzt das Krankenzimmer zu dunkel fand, Leopardi sich in die pralle Sonne setzte, und wenn er dieses tadelte, gleich wieder alle Läden verschloß und, wenn er den Spaziergang empfahl, sich auf der Straße halb totlief und immer von einem Übermaß ins andere sprang.

Ein sanfter Tod, herbeigeführt durch Wassersucht und Herzschwäche, hat diese ruhelosen Qualen am 24. Juni 1837 beendet.

Leopardi ist kaum 39 Jahre alt geworden und hat äußerlich so gut wie nichts erlebt, aber sein Körper war aufgebraucht und sein Geist in völliger Klarheit

vollendet, als ihm Ranieri die schmerzensschweren Lider schloß.

Man hat Leopardis pessimistische Weltanschauung oft als einen Ausfluß seines Leidens erklärt. Er selbst verwahrt sich aufs entschiedenste dagegen. Als ihm diese spießbürgerliche Auffassung entgegentrat, schrieb er die denkwürdigen Worte: »Ja, meine Leiden, die man für gut befunden hat, vor der Öffentlichkeit vielleicht mit einiger Übertreibung auszubreiten, die habe ich mir freilich weder durch billige Hoffnungen auf ein angebliches Glück in einem unbekannten Jenseits, noch durch feigherzige Resignation erleichtern wollen, und meine Gefühle dem Schicksal gegenüber sind immer noch geradeso, wie ich sie in meinem Bruto minore ausgedrückt habe. Demselben mutigen Wollen bin ich gefolgt, als ich, durch meine Forschungen zu einer Philosophie der Hoffnungslosigkeit geführt, mir diese ohne Zögern ganz zu eigen machte. Wenn man demgegenüber meine philosophischen Überzeugungen als ein Ergebnis meiner Leiden zu betrachten beliebt, so geschieht es lediglich im Namen der menschlichen Feigheit, die das Bedürfnis hat, sich den hohen Wert des Daseins einzureden. So schreibt man beharrlich den äußeren Umständen meines Lebens die Früchte meines Nachdenkens auf die Rechnung. Bevor ich sterbe, will ich mich wehren gegen diese Erfindung der Schwäche und Gemeinheit und bitte meine Leser, daß sie meine Beobachtungen und Beweisgründe umzustoßen sich mühen, anstatt meine Krankheiten zu beschuldigen.«[10]

Leopardi hat recht. Die Geschichte seines Lebens bestätigt uns Tag für Tag, daß er lieber durch seinen hartnäckigen Willen zum Studium sich hat krank und elend machen wollen, als durch körperliches Leiden sich sein Denken verkümmern lassen. Auf alles konnte er seiner Gesundheit zuliebe verzichten, nur eben auf die geistige Arbeit nicht. Übrigens gibt es in solchen Dingen keine Wahlfreiheit. Die geborenen Denker sind besessen von dem Willen ihres Geistes, der stärker ist als sie selbst. Mit 19 Jahren schon hat es Leopardi an sich erfahren. Zwei Dinge, schreibt er an Giordani unterm 8. August 1817, machen ihn unglücklich: die mangelnde Gesundheit und das Denken. »Mich foltert, wer weiß wie lange schon, das Denken und läßt mich nicht los und hat mich immer ganz in seiner Gewalt, ohne daß ich es irgend wünschte und hat mir offensichtlich schon das Urteil gesprochen und wird mich töten, wenn es so weitergeht.« Am 10. September 1821 schreibt er an Brighenti: »Immerzu wimmeln mir die Gedanken zu Kopfe, bei dieser fortwährenden Einsamkeit, und da ich auf jede Weise mit der Feder hinter ihnen herbleiben will, gönnen sie mir keine ruhige Stunde.« Und andererseits ist das Denken sein höchstes Glück.[11] »Du bist der erste,« heißt es in einem Brief an Puccinotti (11. Januar 1828) »der mir in meinem Leben sagt, daß das Studium mich erquicken kann und der Verzicht darauf mich schädigen würde. Ich kann nicht darauf verzichten, aber ich versichere Dir, daß es auf meine Gesundheit niemals anders gewirkt hat und wirkt als schlecht, sehr schlecht. Aber wie soll ich leben ohne Studium?«

Man hat Leopardis Pessimismus auch als Ergebnis seiner Häßlichkeit und seines angeblich damit zusammenhängenden Mißgeschickes in der Frauenliebe erklären wollen. Alle Bilder und Beschreibungen, die ich von seinem Äußeren kenne, zeigen ein gepflegtes, bleiches, fein geschnittenes, wenn nicht regelmäßiges und im animalischen Verstand des Wortes männliches, so doch durch Schmerz, durch Haltung und geistige Zucht veredeltes Gesicht:[12] eine Mischung von zartem, beinahe schüchternem und bitterem, herbem Ausdruck, von Schwärmerei, Ironie und Scharfsinn, die zwar nicht ansprechend, aber desto interessanter und vornehmer wirkte und den Aristokraten von Geburt und Geist erkennen ließ. Man hat Beispiele genug, daß auch dieser Typ bei Damen sein Glück machen kann. Die Frage ist nur, ob dem Dichter so sehr viel daran gelegen war. Wir wissen über sein Verhältnis zum schönen Geschlecht zwar psychologisch allerhand, aber so gut wie gar nichts geschichtlich Greifbares: sei es nun, daß er aus Schamgefühl und Stolz darüber schwieg, oder überhaupt nichts zu sagen hatte.[13] Es scheint, daß seine Sinne sowohl wie sein Herze nach weiblicher Liebe verlangten und daß sie allzufrühe schon erwacht waren.[14] Es kann auch sein, daß sein Versuch aus dem Elternhaus zu fliehen zum Teil durch geschlechtliche Not veranlaßt war.[15] Sobald es aber zugreifen hieß, war ihm die Sache, wie es scheint, zumeist nicht mehr der Mühe wert. Leopardi gehört zu den nachdenklichen Menschen, die, in ihr eigenes Gefühlsleben verliebt, um dieser köstlichen Innenschau willen, die Befriedigung ihrer Leiden-

schaften nicht nur vergessen, sondern verzögern und geradezu meiden: denn sie ahnen, daß in der Erfüllung ihres Wunsches das holde Schauspiel ihres Wünschens alsbald erlöschen müßte. Schon im Dezember 1817 hat Leopardi aus dieser Sinnesart heraus die Neigungen einer keimenden Liebe in seinem unerfahrenen Herzen belauert und mit unheimlicher Hellsichtigkeit in einem Diario d'amore beschrieben. Dabei ist es ihm viel weniger um die schöne junge Frau, Geltrude Lazzari geborene Cassi, zu tun, deren flüchtige Bekanntschaft ihn in Wallung bringt, als um die genaue Zergliederung seines Liebesgefühls, seiner »Krankheit«, wie er sagt. Am dritten Tage der Bekanntschaft schon setzt er sich hin und schreibt: »Um aber doch meinem Herzen einige Erleichterung zu schaffen, und da ich dies nicht anders konnte noch wollte als durch Schreiben und der dichterische Ausdruck, den ich versuchte, mir nicht von der Hand ging, habe ich diese Prosa geschrieben, zugleich auch, um das Innerste der Liebe genau zu spiegeln und jederzeit den ersten Einzug dieser hohen Leidenschaft in mein Gemüte Schritt vor Schritt überdenken zu können.« Und am Schluß seiner Wochenschau, als das Gefühl sich ziemlich verlaufen hat, freut er sich, nunmehr aus eigener Erfahrung »einen jener Affekte kennen gelernt zu haben, ohne die man nicht groß sein kann« und sein Herz erprobt zu haben als »über die Maßen empfindsam und zärtlich«. — »Ich will auch nicht leugnen, daß ich in dieser Zeit meine Gefühle auf jegliche Art gefördert und gepflegt habe und daß ich ihr Abklingen zum Teile deshalb mit

Bedauern verfolgte, weil ich Lust und Sehnsucht zum Gefühl der Liebe habe.‹[16] Weil er das eigene Lieben liebte und von Angesicht zu Angesicht wollte kennen lernen, war es ihm in jenen Tagen unerträglich, Liebesgedichte von andern Dichtern zu lesen — gli affetti altrui mi stomacavano — oder durch irgendein anderes Schauspiel der Schönheit sich ablenken zu lassen. Wer so mit sich selbst beschäftigt ist, wird schwerlich eine Eroberung machen und kann im Ernst auch gar nicht darnach trachten wollen.

Die späteren Äußerungen Leopardis über das schöne Geschlecht sind teils so leichtfertig, wegwerfend und höhnisch böse,[17] teils so verstiegen und schwärmerisch, daß man schon daraus schließen darf, er habe nie die Gunst eines weiblichen Wesens von einigem Werte erfahren, noch ehrlich und herzlich zu verdienen gesucht. Träumen und Sehnen, so innig immer gehegt, ist noch lange kein Werben. Trotzdem gilt es bei Vielen für ausgemacht, daß den Liebesdichtungen Leopardis wirkliche Ereignisse oder gar Abenteuer, wenn auch mißglückte, zugrunde liegen. Wir wissen darüber nichts Bestimmtes und wollen uns durch halbverbürgten Klatsch nicht irreführen lassen. Wir wissen nur, daß Leopardi für weibliche Schönheit und Anmut immer empfänglich blieb und daß ihm geistvolle Unterhaltung mit gebildeten Frauen ein Genuß war. Im Frühjahr 1826 lernte er in Bologna die Frau des Grafen Francesco Malvezzi, Teresa geborene Carniani, kennen und schrieb darüber seinem Bruder Carlo am 30. Mai: ›Ich bin zu einer Dame, einer geborenen Florentinerin, die durch Heirat

einer der ersten hiesigen Familien angehört, in eine Beziehung getreten, die zurzeit ein gut Teil meines Lebens ausfüllt. Sie ist nicht mehr jung, aber von einer Anmut und einem Geiste, daß es — glaube es mir, der ich es bisher selbst nicht glauben konnte — die Jugend ersetzt und eine wunderbare Illusion schafft. Die ersten Tage unserer Bekanntschaft lebte ich in einer Art Delirium und Fieber. Wir haben nie von Liebe geredet, außer im Scherz, aber wir leben in einer Freundschaft zusammen, so zart und empfindsam und mit solch gegenseitiger Teilnahme und Hingabe, daß es wie eine Liebe ohne Leidenschaft ist. Sie hat die höchste Achtung für mich, und wenn ich ihr etwas von meinen Sachen vorlese, so weint sie oft aus vollem Herzen. Das Lob der andern hat für mich keinen Gehalt mehr; das ihre macht mir gutes Blut und haftet in der Seele. Sie liebt die schöne Literatur und Philosophie und versteht sich gar sehr darauf. Da fehlt es uns nie an Gesprächstoff, und fast jeden Abend bin ich vom Ave Maria bis nach Mitternacht bei ihr, und ist mir wie ein Augenblick. Alle unsere Geheimnisse vertrauen wir uns an und machen uns auf unsere Fehler aufmerksam. Kurz, diese Leidenschaft bildet gewiß einen Markstein in meinem Leben, denn sie hat meine Enttäuschungen enttäuscht und mich überzeugt, daß es wahrhaftig auf der Welt noch eine Lust gibt, an die ich nicht mehr glauben konnte und daß ich selbst noch dauerhafter Illusionen fähig bin, so sehr sich die gegenteilige Erkenntnis und Gewohnheit bei mir eingewurzelt hat. Sie hat nach einem langjährigen Schlaf oder gar völligen Tod

mein Herze wieder erweckt.« — Wenn man dieses lebhafte Bekenntnis des Augenblicks mit nüchternem Sinne liest, so handelt es sich um eine jener schöngeistigen Freundschaften, die nicht von Dauer sind, weil die beiderseitigen Eitelkeiten sich rasch übersättigen. So wandelte sich denn auch dieses Verhältnis nach einigen Wochen oder Monaten in kühle Höflichkeit.

Die dritte, letzte und glühendste Leidenschaft, behaupten die Biographen, habe den Dichter in Florenz im Frühjahr 1831 erfaßt. Er soll sich in die Frau des Professors der Chemie Antonio Targioni-Tozzetti, genannt die schöne Fanny, verliebt haben. Mit Bestimmtheit wissen wir nur, daß Leopardi Autographen für sie sammelte, ihr in einem Briefe vom 5. Dezember 1831 einige geistvolle Artigkeiten sagte, daß die Freunde munkelten, er sei völlig vernarrt in sie, daß man, auf eine Versicherung Ranieris gestützt,[18] ihr Bild in Leopardis Aspasia wiederzuerkennen glaubt und daß der Dichter, offenbar ziemlich neidlos schon seit dem Herbst des Jahres 1832 das Interesse bedient hat, das diese Frau für seinen Freund Ranieri bezeugte. Wahrscheinlich also auch hier eine plötzlich aufsteigende Leidenschaft, die unter dem kalten Lichte des Nachdenkens alsbald in sich zusammensinkt. Immer wieder schlägt Leopardi die Regungen seiner Triebe und seines Herzens mit einem Wasserstrahl des kritischen Selbstbewußtseins nieder.

Und nun betracht' ich sie genau
Und seh' ein traurig dunkles Blau —
So geht es dir, Zergliedrer deiner Freuden.[19]

Nie hat Leopardi sich ganz im Drang eines Gefühles vergessen können. Solche Menschen werden freilich keines vollen Glücks teilhaftig, sind aber auch davor bewahrt, in Verzweiflung zu versinken. Kraft seiner großen, auf alles gefaßten Verstandesklarheit ist Leopardi immer Herr und Meister seiner Leiden und Freuden geblieben. Gerade sein Pessimismus, d. h. seine Philosophie hat ihn vor dem Untergang bewahrt, während der gutgläubige Hölderlin sich in Wahnsinn verirrte.

Hier vor allem, in Leopardis starkem intellektuellen Willen muß man die Widerstandskraft seiner Persönlichkeit suchen. Er hat den Gedanken an Selbstmord nicht anders überwunden, als indem er ihm wiederholt und fest ins Auge schaute. In den Abgrund, von dem er wie durch Schwindelgefühle angezogen wurde, hat er unablässig hinuntergeleuchtet, und je klarer ihm ward, daß der Selbstmord durch reine Zweckvernunft empfohlen, durch reinen Naturtrieb aber verboten wurde und daß hier im Grunde nur einer jener Widersprüche des Daseins vorlag, in denen das Ja und das Nein sich aufhoben, begann die Sphinx ihren Reiz zu verlieren. Er lächelte und war gerettet.[20]

So ist er eine wesentlich philosophische Natur. Mag man ihn in praktischen Dingen sich noch so ungeschickt und hilflos vorstellen: große Torheiten hat er nie begangen, sich auf Verhältnisse, denen er nicht gewachsen war, niemals eingelassen und die Vorsicht, die er seiner leiblichen Gebrechlichkeit und seelischen Zartheit schuldete, keinen Augenblick ver-

gessen. Er war viel besonnener und klüger, als seine Verehrer gemeinhin zu ahnen scheinen, und manchmal sogar von einer zweckmäßigen Schmiegsamkeit, die sich kaum mehr mit der Würde eines Grafensohnes verträgt. Man muß einmal auch von diesem weniger erbaulichen Gesichtspunkt aus seine Lebensführung betrachten.

Schon als angehender Literat, der mit den Tagesberühmtheiten seines Volkes, Pietro Giordani, Vincenzo Monti, Angelo Mai, Giulio Perticari, Giuseppe Grassi, Francesco Cassi, Dionigi Strocchi, Cesare Arici, Massimiliano Angelelli, Ettore Pallastrelli, Agostino Calciati, Giuseppe Montani, Leonardo Trissino, Pietro Odescalchi und anderen in Beziehung treten will, versteht er sich nicht übel auf die Kunst der captatio benevolentiae. Wenn man die gezirkelten Widmungsbriefe liest, mit denen er diesen Herrn seine literarischen Erstlinge überreicht, so enthüllt sich einem, wenn auch noch mit etwas altmodischer und kleinstädtischer Umständlichkeit behaftet, ein Weltmann, dem es auf eine Handvoll Schmeicheleien nicht ankommt. Den Strocchi z. B. umgarnt er mit folgenden Komplimenten: ›Vielleicht werden Euer Hochwohlgeboren es noch zu bereuen haben, in ganz Italien sich bekannt und berühmt gemacht zu haben, wenn Sie dieses Schreiben und das beifolgende Büchlein empfangen: eine Plage, die Ihnen erspart geblieben wäre, wenn Ihr Name nicht durch aller Italiener Mund ginge und daher mit Notwendigkeit nicht auch zu meinen Ohren gedrungen und den lebhaftesten Wunsch in mir geweckt hätte, den ich

seit langem hege, nämlich persönlich und im Verhinderungsfall wenigstens brieflich und mit den zwischen Entfernten üblichen Beflissenheiten jenen erlesensten Geistern in Ehrfurcht nahe zu treten, die in unserem ärmlichen Zeitalter den letzten Rest des italienischen Ruhmes noch hochhalten und dadurch zu der Hoffnung berechtigen, ihn wohl auch durch ihre Hilfe wiederhergestellt und in neuer Blüte zu sehen.«[21] An demselben Tage noch machte er sich den Vincenzo Monti durch folgende Redensarten geneigt: »Ich schöpfe einigen Mut aus der Erwägung, daß es uns kleineren Geistern obliegt, den Wert von Männern Ihresgleichen erstrahlen zu lassen: nicht nur durch den Augenschein des Vergleiches, sondern auch durch Gelegenheiten, wie nur wir sie darbieten können und ohne welche viele von Ihren bemerkenswertesten Vorzügen nahezu unbekannt bleiben müßten, wie im gegenwärtigen Falle. Denn wenn ich Euerer Hochwohlgeboren ein Ihrer würdiges Werk anbieten würde, so könnte Ihre Güte sich nicht offenbaren, während sie sich nun herrlich erweisen wird, indem Euer Hochwohlgeboren eine so geringe Gabe nicht ausschlagen von einem kleinen Menschen, wie ich bin: und dies um so mehr noch, wenn Sie es nicht verschmähen, daß ich in meiner Kleinheit mich als den Ihrigen fühle und mir nicht verwehren, mich Ihren ganz ergebensten Diener zu nennen.« Der junge Mann, der sich hier so überaus bescheiden mit der Gabe seiner zwei ersten Canzonen dem Cavaliere Monti nähert, trägt ungefähr zu derselben Zeit in sein Tagebuch die durchaus richtige Bemerkung ein, daß dieser

Monti im Grunde nur ein eklektischer Nachahmer und wohltönender Phantasiekünstler des Stiles, im übrigen aber ein durchaus seelenloser, frostiger und abstoßend trockener Dichter sei.[22]

Eine gewisse Überschwänglichkeit des Ausdrucks, die im Zeitalter der Romantik freilich allgemein war, und ein gewisser Mangel an Biederkeit und rückhaltloser Offenheit geht durch sämtliche Beziehungen Leopardis zu seiner Umgebung hindurch. Hinter den glühendsten Liebeserklärungen, mit denen er die Geschwister, den Vater, die Herzensfreunde überschüttet, fühlt man oft die reservatio mentalis heraus. Denn keinen von diesen allen hat er herzhaft genug geliebt, um ihnen im Notfall oder wenn es ihm dien lich schien, nicht doch seine wahre Meinung zu verbergen. Von unbestechlicher Wahrhaftigkeit ist er lediglich sich selbst gegenüber. Die sogenannten Lügen der Konvention, der Höflichkeit, der Schonung und Scham fließen ihm leicht aus der Feder. Er ist, wenn er Briefe schreibt, immer ein bißchen Diplomat des Wortes und Künstler des Ausdrucks und war es wohl auch, wenn er sprach. Zu einer Zeit, da er längst den kirchlichen Glauben in sich ertötet hatte, spielte er dem trauernden Vater zuliebe und zum Teil auch aus Gewohnheit noch den Frommen.[23] Und muß man nicht ein wenig stutzig werden, wenn er seinem Bruder schreibt: »Mein Karlchen, Du mußt wissen, daß ich nicht mehr leben kann ohne Deine Handschrift zu sehen und daß Du mir unbedingt etwas schreiben mußt. Meine Liebe kann ich Dir gar nicht sagen; Du weißt ja, ich kann nicht. Ich denke unaufhörlich an

Dich, ich sehe Dich jede Nacht und umarme und liebkose Dich im Traum. Du solltest mir einen Gefallen tun.«[24] Und nun kommt gleich die Bitte um einige Bücher, die ihm Karlchen sofort verschaffen und nachschicken soll.

Ich meine beileibe nicht, daß Leopardi falsch und hinterhältig gewesen sei. Wenn man in die Kulissen seiner Umgebung blickt und sieht, wie es zu den Gemeinplätzen gehörte, daß die Geschwister einander im Traum erschienen und Küsse gaben und wie Jedes im Haus Leopardi seine kleinen Geheimnisse und Tücken hatte, oder wie zweideutig der großherzige Ranieri war, oder wie abschätzig der treffliche General Colletta von Leopardis Schriften dachte, während er sie diesem gegenüber nicht genug loben konnte, und daß der ehrliche Brighenti ein österreichischer Spion war:[25] dann erscheint in dieser allzumenschlich italienischen Verfilzung von Liebe, Treue und Falschheit uns Leopardi als der reinlichste. Ohne Zugeständnisse an diese Gesellschaft hätte er nicht leben können, und andererseits mag er wohl auch von sich auf die Nächsten geschlossen haben. Denn da er selbst so schonungsbedürftig war und seelisch und leiblich gehätschelt sein wollte, hielt er für angemessen, seine Angehörigen und Freunde entsprechend zu bedenken. Weil er sich selbst so zart besaitet wußte, unfähig, schroff zu sein, sich etwas zu ertrotzen oder gegen Zumutungen zu wehren[26] und die Gutmütigkeit der Schwäche hatte, so übte er besonders die kleineren und friedfertigen Künste der Menschenbehandlung.

Er war gefällig auch gegen Niedergestellte. In Bologna hob er das Kind eines früheren Dienstmädchens seiner Eltern aus der Taufe — »du kannst dir denken,« fügt er scherzhaft hinzu, »mit welchem Vergnügen.« Einem Dichterling wie Giovanni Rosini korrigierte er die holperigen Verse. Für größere Opfer war er so wenig geschaffen wie für heldenhaften Krieg mit den Menschen.[27] Mit aller Anmut seiner ausweichenden und liebkosenden Umgangsformen ist er aber doch kein Lebenskünstler geworden.

Die meisten seiner Diplomatenstückchen und Kompromisse sind mit halbem Herzen gemacht und verfehlen daher ihr Ziel. Was hat er nicht alles versucht, um seine Schwester an den Mann zu bringen: es ist ihm nicht gelungen. Er schreibt darüber am 1. Februar 1823 an Giordani: »Paolina hat doch nicht geheiratet. Sie wollte, und zwar wie ich bekennen muß, auf meinen und Carlos Rat eine Ehe nach der Mode eingehen, d. h. eine Interessenheirat mit jenem sehr häßlichen und geistlosen Herrn, der aber eine nachgiebige Natur war und für reich galt. Später hat sich gezeigt, daß man ihm diese letztere Eigenschaft zu Unrecht beilegte, und der bereits geschlossene Heiratsvertrag ist gelöst worden.« Die lockende Gelegenheit einer geistlichen Pfründe, die sich dem Dichter im Jahr 1826 darbot, hat er nicht so entschieden und kurz von der Hand gewiesen, wie man bei seinen Überzeugungen erwarten sollte, sondern zögernd und zum Teil auf Zuspruch seines Vaters hin.[28] Drei Jahre später hätte er beinahe einen Lehrstuhl für Naturgeschichte in Parma bestiegen, obschon er sich selbst

das Zeugnis ausstellen mußte, »in diesem Fach ein Esel« zu sein.[29] Aber die Professuren auszuschlagen, die ihm in Berlin und Bonn durch das verständnisvolle Wohlwollen des Historikers Niebuhr und des gelehrten Staatsmanns Christian Karl von Bunsen angeboten wurden, hat er sich nicht so lang besonnen. Obgleich es sich hier um Lehrkanzeln für italienische Literatur handelte, die seiner Neigung und Begabung aufs Beste entsprachen, so kam ihm der Gedanke an die Fremde und das nordische Klima viel schrecklicher vor als die Aussicht auf geistige Beschäftigung mit Dingen, die ihm widerwärtig oder fremd waren, wie sie sich in Rom und Parma eröffnet hatte. Solche mehr leibliche und weltliche als sittliche Bedenken, Hemmungen und Zimperlichkeiten haben es mit sich gebracht, daß er sein Leben lang in dürftigen und unfreien Verhältnissen befangen blieb. Teils von den spärlichen Zuschüssen der Eltern, teils von der Großmut des Verlegers Stella und anderer Freunde und Verehrer, wie des Generals Pietro Colletta und vor allem des warmherzigen und eiteln Neapolitaners Antonio Ranieri, teils von eigenen kleinen Gelegenheitsverdiensten fristete der stolze Mann sein Leben. Das peinlichste Denkmal dieser Nöte ist wohl der Brief, mit dem er am 3. Juli 1832 seinen Vater um Unterstützung bitten muß. Wir wollen dieses oft produzierte Zeugnis eines in Demut sich windenden Stolzes, wo der Ärmste wie ein kranker Bettler seine Wunden aufreißt, nicht wiederholen.

Unter nichts muß Leopardi schwerer gelitten haben als unter seinem Stolz. Wo dieser verletzt oder auch

nur das Gefühl seiner Unabhängigkeit bedroht ist, reagiert er mit Herbheit und eisiger Schärfe. Der bloße Gedanke der väterlichen Autorität bedrückt ihn. Auf den ersten Seiten seiner Pensieri steht der Satz: »Von allem andern abgesehen bringt die patria potestas bei allen Völkern, welche Gesetze haben, eine Art Sklaverei für die Kinder mit sich. Und dadurch, daß es eine häusliche Sklaverei ist, wird sie nur noch drückender und empfindlicher als die bürgerliche, und mag sie, sei es durch die Gesetze selbst, sei's durch Gewohnheit und Sitte, sei's durch die besonderen Eigenschaften der Beteiligten, noch so gemildert werden: die eine höchst schädliche Wirkung erzeugt sie auf alle Fälle, nämlich ein Gefühl, das der Mann, solange ihm der Vater lebt, fortwährend im Gemüte trägt und das ihm durch die Meinung des Publikums sichtbar und unfehlbar bestätigt wird. Ich meine ein Gefühl der Gebundenheit und Abhängigkeit, daß man nicht der freie Herr seiner selbst, ja nicht einmal eine vollgültige Person ist, sondern ein Teil oder ein Glied nur und daß der eigene Name mehr einem Andern als uns selbst gehört. Dieses Gefühl, besonders tief in denjenigen, die etwas leisten könnten, weil sie geweckteren Geistes und empfindlicher und hellsichtiger in der richtigen Erkenntnis ihrer Lage sind, läßt sich kaum vereinigen, ich will nicht sagen mit der Ausführung, nein nicht einmal mit dem Entwurf von irgend etwas Bedeutendem.« Man versteht diesen spitzigen Gedanken besser, wenn man sich vergegenwärtigt, daß heute noch in Italien ein junger Mann, dessen Vater am Leben ist, als

3*

figlio di famiglia, d. h. als ein sekundärer Vertreter bezeichnet und eingeschätzt zu werden pflegt. Man muß auch bedenken, daß Leopardis Vater schriftstellerte und daß es dem Sohn begegnet ist, die altfränkischen Erzeugnisse dieses Dilettanten mit den seinigen verwechselt zu sehen.[80] Im übrigen war der gute Monaldo nichts weniger als ein Tyrann — und doch war er einer, insofern er im Herzen seiner Kinder und durch die Liebe herrschen und mit eigensinniger Zärtlichkeit sie alle unter seinem Dach behalten wollte. Es ist rührend und beinahe tragisch zu sehen, wie diese zwei Menschen, der patriarchalische Vater und der revolutionäre Sohn sich innig lieben, dabei mißverstehen und mißtrauen und in einem Ringkampf von Hingabe und Widerstand sich innerlich immer näher kommen, je mehr sie sich äußerlich voneinander trennen und entfernen müssen. Die ersten Auseinandersetzungen waren die schmerzlichsten. Nur im Drang der seelischen Notwehr und aus dem Gefühl des unterdrückten eigenen Wertes heraus kann ein feines Gemüt so böse Worte finden, wie sie der 21 jährige Leopardi dem Vater schreibt, bevor er dessen Haus verlassen will: »Ich wußte wohl um die Pläne, die Sie mit uns vorhatten und wie Sie, um das Glück einer Einrichtung zu sichern, die ich nicht kenne, die ich aber Haus und Familie nennen höre, von meinem Bruder und mir verlangten, daß wir nicht etwa Besitz und Mühewaltung, sondern unsere Neigungen, unsere Jugend, unser ganzes Leben drangeben sollten. Da ich aber sicher war, daß Sie weder von Carlo noch von mir ein solches Opfer jemals

bekommen würden, so erübrigte sich für mich die Rücksicht auf Ihre Pläne, und ich konnte sie in keiner Weise für mich als verbindlich nehmen. Dabei wußten Sie, was ich für ein elendes Dasein in schrecklicher Gedrücktheit und in unerhörter Weise gequält von meiner wunderlichen Phantasie dahinlebte, und es konnte Ihnen nicht verborgen bleiben, so klar war es, daß hier bei meiner sichtlich leidenden und schließlich so elend gewordenen Gesundheit schlechthin nichts anderes helfen konnte, als starke Ablenkung und alles das, was in Recanati niemals zu finden war. Trotzdem haben Sie so lange Jahre hin einen Mann von meinem Charakter sich in mörderischen Studien aufreiben und in trostlosem Trübsinn begraben lassen... Ich merkte auch allmählich, daß alle möglichen und denkbaren Gründe, um Sie von Ihrem Vorsatz abzubringen, ganz und gar nicht verfingen und daß die außerordentliche Starrheit Ihres Charakters, verschleiert durch fortwährende Verstellung und scheinbare Nachgiebigkeit, mir keinen Schatten von Hoffnung mehr ließ... Jetzt, da das Gesetz mich mündig spricht, habe ich nicht länger zögern wollen, mein Schicksal in die Hand zu nehmen. Ich weiß, daß das Glück des Menschen in seiner Zufriedenheit besteht und werde daher eher als Bettler glücklich sein, als beim Genuß aller körperlichen Behaglichkeit in diesem Haus. Ich hasse die feige Vorsicht, die uns erkältet und lähmt und unfähig zu allem Großen macht, indem sie uns zum Tier erniedrigt, das geduldig und gedankenlos nur mit der Erhaltung dieses elenden Lebens beschäftigt ist. Mag man mich für verrückt erklären, wie man alle großen

Männer dafür erklärt hat. Da beinahe jedes Genie seine Laufbahn hat in Verzweiflung beginnen müssen, so schreckt es mich nicht, wenn die meinige nun also beginnt. Ich will lieber unglücklich werden als klein bleiben und lieber Schmerzen als Langeweile haben... Sonst sind die Väter geneigt, von ihren Kindern vorteilhafter zu denken als andere Leute. Sie dagegen beurteilen uns ungünstiger als jeder andere und haben niemals glauben können, daß wir zu etwas Großem geboren seien. Vielleicht lassen Sie überhaupt keine andere Größe als die berechenbare und meßbare gelten.« Usw. Usw. — Anstatt auf diesen Ausbruch mit Nachsicht und Humor zu antworten, hat Monaldo sein blutendes Vaterherz ausgebreitet. Der Sohn aber blieb zu Hause; denn seinen Stolz und Freiheitsdrang hatte er sich nun von der Seele geschrieben. Die Krisis versumpfte, um dann bei jeder neuen Gelegenheit wieder auszubrechen und niemals zu einer reinlichen Lösung zu kommen.[81]

Leopardis Stolz, so mächtig er war, hat mehr und mehr etwas Ideales oder besser gesagt Abstraktes angenommen. Im Bewußtsein, in der Vorstellung, im Denken tobte er sich aus, daher ihm der Gedanke der Unfreiheit und Knechtschaft unerträglich, die faktische Abhängigkeit aber verhältnismäßig gleichgültig war und schließlich bequem wurde. In seinem Selbstbewußtsein steckt mehr Eifersucht der Freiheit als eigentliche Liebe zu ihr. Argwöhnisch gegen alles, was ihm nahe tritt, sei es ein Mensch, sei es ein Windhauch, sieht er überall eine Bedrohung seines Ich — um sich dann doch von jedem Schönheitsblick

und Schmeichellaute rühren, ergreifen, binden und unterjochen zu lassen. Er ist wie ein Gefangener, der immerzu Empörung und Freiheit träumt — in Wahrheit ein Gefangener des eigenen Stolzes und seines unversieglichen Selbstgefühles, das ihm solche Träume schickt. Statt das Selbstgefühl zu betätigen, hat er es theoretisiert.

Die Abbiegung seines Stolzes ins Allgemeine und Unpraktische hinüber hat sich allmählich vollzogen und darf nicht nur als Rückzug, Verzicht oder kränkliche Schwäche beurteilt werden; sie war ihm auch nicht nur auferlegt durch Natur und Zwang der Verhältnisse, war nicht nur sein Schicksal, sondern ist ebenso gut seine freie geistige Tat geworden. Als Knabe, bei den Kinderspielen, war er stets Anführer, erster Held und Triumphator, den Geschwistern gegenüber ein Vorkämpfer und ritterlich liebevoller Tyrann. Als Jüngling rannte er oft und heftig noch mit dem Kopf gegen die Wände: bis er, durch vielfach schmerzliche Erfahrung belehrt, sich auf diejenigen Gefilde warf, auf denen allein zu herrschen ihm bestimmt war: das Reich des Denkens und Dichtens. Eine Zeitlang, etwa in den Jahren 1815 bis 22, schien es, daß er sich für die politische Freiheit seines Vaterlandes einsetzen wollte. Eine kindlich literarische Prunkrede[32] und seine ersten Canzonen zeugen davon. Sein Bruder Carlo erzählt: ›Als Giacomo seine ersten Canzonen veröffentlichte, dachten die Carbonari, er habe sie für sie geschrieben, oder sei gar einer der ihren. Unser Vater raufte sich die Haare vor Angst. Aber Giacomo hat nie zu einer politischen Partei gehört und

das Verschwörerwesen ist ihm nie in den Sinn gekommen.«[83] In der Tat, wenn man jene vaterländischen Freiheitsgesänge genau betrachtet, so zeigen sie eher eine humanistische Begeisterung, kein wirklich politisches Fühlen und Wollen. Immerhin, man konnte sich täuschen; und als im Februar 1831 in Bologna der Aufstand gegen die Priesterherrschaft losbrach und sich über die nördlichen Gebiete des Kirchenstaates verbreitete, dachten auch die Bürger von Recanati daran, einen Abgeordneten in die revolutionäre National-Versammlung zu schicken, die in Bologna tagte. Einstimmig wählten sie unseren Dichter »in der Gewißheit«, wie sie sich ausdrückten, »daß er bei seinem wohlerprobten Heroismus dem Vertrauen seiner Vaterstadt reichlich entsprechen werde.«[84] Zum Glück für Leopardi ist ihm die Probe erspart geblieben. An demselben 21. März, an dem ihm seine Wahl notifiziert wurde, rückten österreichische Truppen in Bologna ein, und acht Tage später schrieb er aus Florenz an seinen Vater, dem bei der ganzen Sache höchst unbehaglich war: »Ich wünsche aufs lebhafteste, daß Recanati Stadt und Land mich und die Meinen nunmehr aus ihrem Gedächtnis streichen. Sie können uns, glauben Sie mir das, nichts Vorteilhafteres antun. Mir geht es leidlich. Die Österreicher stehen in Rimini.« Damit ist nicht gesagt, daß Leopardi nicht schwer unter dem politischen Elend seines Vaterlandes gelitten und sich nicht seine Gedanken darüber gemacht habe. Zahlreiche Zeugnisse beweisen das Gegenteil. Mit 23 Jahren schon schreibt er in sein Tagebuch: »Der Einzelne

ist in der Regel gerade so groß oder klein wie die Gesellschaft, Körperschaft usw., wie das Vaterland, zu dem er eigentlich gehört oder sich einbildet, vornimmt, trachtet zu gehören . . .;«[85] daher er sich im Gegensatz zum Lokalpatriotismus seines Vaters ganz und gar als Italiener fühlte. Aber bald war er zu der schmerzlichen Einsicht gekommen, daß er, was an ihm lag, dem größeren Vaterland unmittelbar nicht helfen konnte und daß die freiheitlichen Versuche seiner Landsleute ungeschickt und zum Teile läppisch waren. »Es will mir nicht ins Gehirn, daß Politik und Staatswissenschaft den Gipfel der menschlichen Weisheit darstellen sollen. Wenn ich gar beschaulich erwäge, wie seit den Tagen Solons bis heute alle Bemühungen um Verbesserung des staatlichen Lebens und völkischen Wohlbefindens so gut wie völlig nutzlos geblieben sind, muß ich lächeln über den gegenwärtigen Furor politischen und gesetzgeberischen Rechnens und Klügelns und werfe die bescheidene Frage auf, ob denn die Völker glückselig werden können, solange es die Individuen nicht sind. Diese aber sind von der Natur und nicht von den Menschen und nicht vom Zufall zum Unglück verdammt.«[86]

Wie zu der Politik so fühlte er mehr und mehr auch zum geselligen Verkehr sich schlecht veranlagt. Die landesüblichen Vergnügungen schmeckten ihm schaal. Als er mit 24 Jahren zum ersten Male in Rom das Getriebe einer Großstadt kennen lernte, war es eine arge Enttäuschung. »Für mich gibt es wahrlich keine größere Einsamkeit als die große Geselligkeit, und da diese Art Einsamkeit mir mißfällt, so suche

ich die wirkliche auf«, schreibt er seinem Bruder Carlo.[37] Galanterie, Schauspiel, Literaten- und Gelehrtengeschwätze gehen ihm auf die Nerven.[38] Andererseits darf man solche Stimmungsausbrüche nicht zu ernst nehmen. Zuweilen fand er auch Geschmack an der Sache, verkehrte mit Aristokraten und Ausländern, sprach französisch und machte, wenn auch keine glänzende, doch eine gute Figur in jedem Salon. Linkisch und bärenhaft weltfremd ist er nie gewesen. Wenn gar eine hochgestellte und geistvolle Dame wie Charlotte Bonaparte, die Nichte Napoleons, die er in Florenz hatte kennen lernen, sich für ihn interessierte, fühlte er sich aufs Angenehmste berührt. Am 2. Juli 1831 schrieb er ihr ins Album: »Madame la Princesse, j'aurais voulu vous le dire en grec, mais puisque cela n'est permis qu'à condition de me traduire ensuite, il vaut mieux vous dire tout simplement en français que vous êtes faite pour charmer les esprits et les cœurs.«[39] Auch zeigen die zwei Briefe, die wir von der Prinzessin an Leopardi noch besitzen, was für ein lebendiges Andenken sie ihm bewahrt hat.[40] Wie witzig, spitz und munter er in vertraulicher Unterhaltung werden konnte, bezeugt uns der Advokat Brighenti in Bologna,[41] sofern Leopardis Briefe es nicht schon hinlänglich bewiesen haben sollten. So ist es wohl nur wieder eine jener mißmutigen Übertreibungen, in denen er sich oft gefällt, wenn er nach mehreren Monaten geselligen Lebens in Rom an Giordani schreibt: »Mein Geist, durch lange Zeit an Einsamkeit und Schweigen gewöhnt, verläßt mich ganz und gar in Gesellschaft der Menschen; das ist hart-

näckig und wird ewig so bleiben, wie mir nach vielen, ja sogar fortwährenden Erfahrungen feststeht.«[42] Viel eher darf man aus solchen Bekenntnissen schließen, daß er manchmal noch blendender geglänzt haben möchte. Im Grunde war er freilich weder gewillt noch geeignet, in einer größeren Gesellschaft aufzugehen oder sich auszugeben. Es war ihm die Mühe nicht wert.[43]

Anders in kleinem Kreise, auf du und du mit einem Freunde, einem Bruder, einem Gleichgestellten und Vertrauten. Hier konnte sein Selbstgefühl, das oft die Maske der Schüchternheit trug, sich entwappnen. Die Gefühle der Brüderlichkeit, Freundschaft und Kameradschaft empfindet er mit seltener Reinheit, ja mit Ungestüm und überläßt sich ihnen ohne Argwohn. Wenn so gut wie nichts davon in seiner Lyrik nachklingt, ist es vielleicht nur ein Beweis, wie restlos ihn hier die Wirklichkeit befriedigte. In der Tat hat er Freunde gehabt und Freundschaften genossen in einem Maße, wie man bei einem so einsam innerlichen Menschen es kaum vermuten sollte; und diese Freunde haben ihn mit rührender Treue, Dienstbeflissenheit und Opferbereitschaft durch das Leben geleitet und haben sein Andenken, als er tot war, mit einer Lebendigkeit bewahrt, die manchmal zur heiligen Eifersucht wurde.[44] Für die Menschlichkeit, Güte und Reinheit von Leopardis sittlichem Charakter, den man vergebens verdächtigt hat, für den Adel seiner Natur sprechen und zeugen diese Freundschaften. Man darf sich durch seine »Gedanken« über Freundschaft nicht beirren lassen, denn die Theorie ist

immer frostiger bei ihm gewesen als das Herz. Übrigens selbst in seiner Philosophie, die alle menschlichen Beziehungen auf Eigenliebe zurückführen möchte, ehrt er das Freundschaftsgefühl. »Wer nie hinausgekommen ist über niedrige Kreise, wo kleiner Ehrgeiz und gemeine Habsucht herrschen und Jeder Jeden eindringlich haßt, dem gelten wie die großen Laster freilich auch die echten und gediegenen geselligen Tugenden als Fabel. Und von der Freundschaft im Besonderen glaubt er, sie sei aus dem Leben in die Reiche der Dichtung und Geschichte zu verweisen. Aber er täuscht sich. Wenn auch keinen Pylades und Peirithoos, aber gute und herzliche Freunde gibt es wahrhaftig auf der Welt. Sie sind nicht einmal selten.«[45] Am 20. Januar 1821, offenbar im Gedanken an seinen Pietro Giordani schreibt er sich aus Ciceros Laelius die folgende Stelle ins Tagebuch: »Quid dulcius quam habere quîcum omnia audeas sic loqui ut tecum? Quis esset tantus fructus in prosperis rebus, nisi haberes qui illis aeque ac tu ipse gauderet?« Wesentlich ciceronisch hat er denn auch die Freundschaft aufgefaßt als eine nur zwischen hochstehenden, uneigennützigen Menschen mögliche Vertraulichkeit der Seelen. Anderseits meint er, daß ein gewisser Unterschied des Alters oder der Naturanlage zur guten Freundschaft nötig sei.[46] Für ihn freilich trifft das zu, denn seine besten Freunde, Giordani, Ranieri, De Sinner und wer sonst noch seinem Herzen nahe kam, waren alle dieser starken Persönlichkeit weit unterlegen und spielten neben ihm eine ähnliche Rolle wie die Vertrauten eines Helden in einer klassischen Tra-

gödie. Daß ein Mann wie Schiller einem Mann wie Goethe nicht nur nicht Feind, sondern aufrichtig Freund war, kann er nicht fassen.[47] Von Manzoni hat er sich, trotz mancher Annäherungsgelegenheiten, instinktiv fern gehalten. Das Verhältnis zu Gioberti, der ihm tiefe Geständnisse machte und sein Herz zu öffnen bereit war,[48] scheint ziemlich einseitig geblieben zu sein. Offenbar wollte Leopardi Menschen von geringerem geistigem Wuchse um sich haben; denn nur in den Niederungen blüht das zarte Pflänzchen Vertraulichkeit.

Es ist eines der reizvollsten Schauspiele, wie er, kaum 18jährig, den 24 Jahre älteren Giordani, der damals auf der Höhe seines literarischen Ruhmes stand, sich gewinnt und zum gefügigen Freunde macht. »Ich will,« — das fordert er schon in seinem zweiten Brief am 21. März 1817 — »daß Sie allem, was ich Ihnen jetzt und künftig schreibe, ungeteilten Glauben schenken — intiera fede — allem, auch den unscheinbarsten Redensarten, denn alle, das verspreche ich Ihnen, sollen von Herzen kommen. Das will ich; um alles Übrige bitte ich Sie.« . . . »Ihre Briefe haben mir Mut gemacht. Ich sehe, daß Sie ein Herr sind, der mich nimmt wie ich bin und sich nicht verdrießen läßt, mich zu unterweisen.« Und worauf beruhte diese Freundschaft? Zunächst wohl nur auf Leopardis Bedürfnis nach literarischer Luft. Er fühlte sich in seiner Kleinstadt geistig vereinsamt und hatte den Himmel, wie oft schon! gebeten, ihm die Freundschaft eines bedeutenden Mannes zu schenken.[49] Man könnte meinen: vorlaute Sucht, wie

sie bei angehenden Skribenten so häufig ist, sich an Berühmtheiten heranzumachen und die wohlwollende Aufmerksamkeit eines Königs der Schreibfeder zu gewinnen. Ein bißchen solcher Literatengeilheit mag immerhin dabei gewesen sein; im Grunde aber war es der elementare, großherzige Zug des Jünglings zur geistigen Höhe, jenes echte Bedürfnis hinaufzublicken und zu huldigen, eine heilige Schwärmerei, durch die sich in jungen Seelen der Trieb zum Wachstum und Großwerden verrät. Wie wahrhaftig und jugendkräftig diese ersten Bekenntnisse an Giordani! »Ich kann nicht verstehen, daß man die Geisteskräfte eines Menschen bewundern kann, besonders wenn sie groß und hervorragend sind, ohne Liebe zu fassen zu seiner Persönlichkeit. Wenn ich Virgil lese, verliebe ich mich in ihn, und bei den großen Lebendigen wird mir noch wärmer . . . Glauben Sie nicht, ich möchte mich also demütigen und vernichten vor Ihnen, wenn ich nicht fest überzeugt wäre, daß ich das tun muß, und habe eine selbstverständliche Freude daran, wie einer, der seine Pflicht erfüllt« (21. März 1817). Und neben der Freude winkt ihm der Trost, nicht mehr allein zu sein mit seinen neuen Gedanken und angstvoll tastenden Meinungen. — Certo, quel trovarsi solo in una sentenza vera fa paura. — So hat er aus dem guten Giordani im Nu und ehe dieser sich's recht versah ein Vorbild seines Strebens und — ein vertrauliches Probepublikum seiner ersten Versuche gemacht. Das Verhältnis entwickelt sich mit ungemeiner Schnelligkeit dahin, daß Giordani die führende Rolle, sofern er sie je besessen

hat, verliert und zum beifällig bewundernden Echo seines Verehrers wird. Giordani hat nämlich nicht nur das Verdienst, als erster den jungen Genius erkannt, verkündigt und gefeiert zu haben, sondern einigermaßen auch die Mitschuld an dessen zunehmender Empfindsamkeit und Verzärtelung. Nachdem er eine Zeitlang vergebens gesucht hatte, die jugendliche Schwermut Leopardis aufzuheitern, bestärkte er ihn im Weltschmerz, fing seinerseits zu jammern und seufzen an, bemitleidete sich und ihn, beräucherte die eigene und des Freundes Herzensgröße, redete ihn noch tiefer in die Menschenverachtung hinein, überfütterte das ohnedem schon übermächtige Selbstgefühl und exaltierte und isolierte ihn auf jede Weise.[50] »Du bist ein verhängnisvoll Bevorzugter,« schreibt er ihm nach achtjähriger Freundschaft,[51] und drei Jahre später:[52] »Laß uns einander lieben, Giacomino mio, und sehen, wie wir dieses nutz- und ruhelose Wachsein ertragen, bis der ewige und ersehnte Schlaf uns davon befreit.« So ist der alternde Giordani zu einem Abklatsch Leopardis geworden, sei es, daß eigene Leiden und Erfahrungen oder eine Art seelischer Ansteckung oder der Wunsch, den jungen Freund sich zu erhalten, ihn dazu gemacht haben. Jedenfalls war es in der Ordnung der Dinge, daß diesem allmählich der Geschmack und die tiefere Teilnahme an einem Menschen vergingen, der mehr und mehr sein Echo geworden war. Die Freundschaft gestaltete sich immer einseitiger und lebte eigentlich nur in dem trauernden Gemüte Giordanis noch weiter.[53]

Die Freundschaften mit De Sinner und Ranieri haben für das Verständnis von Leopardis Persönlichkeit eine andere Bedeutung. Sie sind erst in späteren Jahren, 1830, geschlossen worden, und Leopardi hatte als der Ältere, an Ansehen und Bildung Überlegene von Anfang an einen unbestrittenen Vorrang vor diesen gutherzigen, aber ziemlich zerfahrenen jungen Männern. Diese sahen denn auch mit Verehrung und Bewunderung an ihm hinauf und suchten ihm auf jede Weise gefällig zu sein. Man hat bemerken wollen, daß immer nur sie die Gebenden und dienstfertig Bemühten, er aber ein nicht einmal sonderlich dankbarer Empfänger ihrer Wohltaten gewesen sei. Wenn man es wirtschaftlich berechnet, stellt sich das freilich so dar. Wenn man aber betrachtet, wie für diese beiden der Verkehr mit Leopardi das wertvollste Erlebnis und geradezu der Glanzpunkt ihres Daseins blieb, wenn man insbesondere sieht, wie Ranieri, solange er unter dem Zauber der Gegenwart Leopardis stand, mit völliger Selbstverständlichkeit diesem Freund sein Geld, sein Haus, seine Zeit, Arbeit und Fürsorge schenkte und wie er erst lange Jahre nach dessen Tod sich über den eigenen damaligen Edelmut zu verwundern beginnt, so überzeugt man sich vielleicht, wer bei dem Tausch der Seelen das bessere Geschäft gemacht hat.

Was Leopardi seinen Freunden bot, waren weder weltliche Güter, noch Geistesblitze besonderer Art, noch überhaupt konkrete Leistungen. Dergleichen ergaben sich wohl hin und wieder, gleichsam zufällig. In der Hauptsache wirkte er durch die bloße

Natürlichkeit seines Wesens. Seine Lehre, daß der beste Freund der natürliche Mensch sei, ist durch sein Beispiel zur Wahrheit gemacht. Alles Gezierte und Unechte bleibt ihm fern. Er gibt sich spontan wie ein Kind. Ein großer Reiz seines Umgangs muß, wie seine Briefe uns ahnen lassen, darin bestanden haben, daß er ganz zu liebender Seele werden und überquellen konnte in Wallungen der Vertraulichkeit, Zärtlichkeit und Sympathie. Die kurzen Briefe, die der halb Erblindete an Ranieri schreibt, sind voll solcher Ausbrüche, so einfach und heiß, daß ich sie nicht zu übersetzen wage. — »Ricordati, Ranieri mio, che tu, sola unica e non compensabile cosa al mondo, rendi possibile ai miei occhi il vivere che naturalmente mi rimane. Addio, anima mia; senza fine addio. (27. Dez. 32). — Io sono minacciato di perder la vista e non posso scrivere: ma senti, Ranieri, ricordati, per la memoria del tempo passato insieme, ch'io voglio, per Dio! ribaciarti prima di morire. (10. Jan. 33). — Vedi più che puoi di tranquillarti, anima mia. Dell'esecuzione pronta della mia promessa,[54] fatta più per me che per te, non dubitare un instante. Vorrei che ogni parola che scrivo fosse di fuoco, per supplire alla dolorosa brevità comandatami dai poveri infelici miei occhi. Addio, mio solo bene. (12. Jan. 33). — Ranieri mio, ti troverà questa ancora a Napoli? Ti avviso che io non posso più vivere senza te, che mi ha preso un'impazienza morbosa di rivederti, e che mi par certo che se tu tardi anche un poco, io morrò di malinconia prima di averti riveduto. Addio. Addio. (2. April 33).« — Das ist eine Zärtlichkeit

und ungeduldige Leidenschaft, die an altgriechische Freundschaftsverhältnisse erinnert. Darum klingt es auch nicht geziert, wenn der in der Ferne Schmachtende zum letzten Male seinen Ranieri ruft: »Addio, ὦ πολὺ ἐπικαλούμενε, addio con tutto il mio cuore.«

Eine solche Süßigkeit des Wesens, wenn sie nicht lächerlich oder widerlich werden soll, kann nur in einem reinen, innerlich keuschen Menschen gedeihen. Und das ist Leopardi gewesen. Auch seine Briefe an den Bruder Carlo und die Schwester Paolina atmen dieses naive, süße und seelenhafte Liebesbedürfnis. Das muntere Geplauder, mit dem er den Geschwistern die Morgen- und Abendstunden zu vertreiben pflegte, muß voll der Anmut eines liebenden Herzens gewesen sein.[55] Auch seine Spötteleien und Witzworte nahmen dann heitere, kindliche, harmlose Tönungen an. Die Geschwisterliebe kann ihn, der im Grunde so wenig Humor hatte, beinahe zum Humoristen machen. Wie launig z. B. der Brief, mit dem er als vierzehnjähriger Knabe seiner Schwester für die Abschrift seines Compendio di logica dankt,[56] oder der Glückwunschbrief des dreißigjährigen Mannes an den jüngeren Bruder Pierfrancesco vom 31. März 1828.

Die herzliche Natürlichkeit Leopardis mit seinen Vertrauten und Freunden war das Köstlichste, das er ihnen zu geben hatte und womit er alle ihre Dienste und Opfer hundertfach bezahlt hat. Das war in gewissem Sinne weniger und in gewissem Sinne mehr als die sittlichen Güter der Wahrhaftigkeit, Treue und Zuverlässigkeit. Es war die Reinheit des Her-

zens. Hier hat das Hölderlinsche Wort seine Geltung:

Reines Herzens zu sein
Das ist das Höchste
Was Weise ersannen,
Weisere taten.

Es ist die Weisheit von Leopardis Lebensführung, eine eingeborene, triebhafte, keine erklügelte Weisheit, eine gläubige Gewißheit, keine Philosophie, daß er nicht anders als nach der Reinheit seines Herzens gelebt hat.

Wer solchem Führer folgt, hat einen dornenvollen Weg. Hölderlin und Leopardi haben es erfahren, wie das Herz um seiner Reinheit willen schließlich allem entsagen muß und an nichts auf Erden sich hängen darf. Das gesamte philosophische Denken Leopardis hat seiner eigenen Persönlichkeit gegenüber in der Tat kaum einen anderen Dienst, als den Nachweis zu erbringen, daß alle Güter und Werte dieses Daseins unecht sind: Illusionen.

Illusion vor allem der Ruhm des Namens, den er als Jüngling so leidenschaftlich begehrt hatte. »Ich habe eine sehr große, vielleicht unmäßige und insolente Gier nach Ruhm. Daß man aber Dinge an mir lobt, die mir selbst nicht gefallen, kann ich nicht leiden,« schreibt er an Giordani am 21. März 1817; und schon das Jahr darauf, am 16. Januar: »Lieber Freund, ich beginne allmählich auch den Ruhm zu verachten und einzusehen wie Sie, was es heißen will, sich an sich selbst genügen zu lassen und sich zu erheben über die fama und die gloria und über

die Menschen und die ganze Welt. In meinem Herzen lebt etwas, das ich als Adel fühle und neben dem ihr Menschen mir geringfügig werdet. Wenn ich, um Ruhm bei euch zu haben, mich hinabbeugen soll, so verzicht ich darauf. Kann ich doch ruhmreich werden vor mir selbst, und hab ich doch alles in mir, und das ist mehr als ihr mir irgend geben könnt.«

Wie sollte dieses hochgesinnte Pochen des eigenen heiligen Herzens ohne Verzweiflung und wilden Hohn sein? — »Die ganze Welt ist verkehrt wie jene Verdammten bei Dante, denen der Hintern vorne und die Brust hinten saß und die Tränen hinabrannen giù per lo fesso... Ich lebe hier verlacht, bespuckt, mit Fußtritten behandelt von jedermann, die ganze Zeit in einem Zimmer. Wenn ich dran denke, schaudert mich. Und dennoch lerne ich darüber lachen und kann es nun. Und niemand soll über mich triumphieren, bevor er meine Asche nicht über das Land und zum Zeitvertreib in die Lüfte streuen kann.«[57]

Ein junger Italiener, Silvio Tissi, hat den tiefsinnig verbohrten Versuch gemacht, die ganze Form des Leopardischen Geistes als Ironie zu begreifen und Leopardi als Ironiker seiner selbst und sogar der Ironie noch hinzustellen.[58] Aber über das eigene Herz hat Leopardi nie gespottet, nicht einmal über das der Andern, wo er es als echt erfand. »Hab mich lieb, um Gottes willen,« schreibt er dem Bruder, »ich brauche Liebe, Liebe, Liebe, Feuer, Begeisterung, Leben. Ich passe schlecht in diese Welt und finde ihren Herrn noch häßlicher als man ihn malt.«[59] — »Das höchste Lebensgefühl hat mir immer die Liebe

gegeben, wenn schon die ganze übrige Welt mir dabei wie tot war.«[60] Als Frau Antonietta Tommasini in Angst und Sorge war, er möchte sich ein Leides tun, beruhigte er sie mit den Worten: »Ich schwöre Ihnen, daß die Liebe, die ich ohne Ende für meine Freunde und Angehörigen im Herzen trage, mich immer hienieden zurückhält, solang es dem Schicksal gefällt. Kein Wort mehr davon. Auch kann ich Ihnen nicht sagen, wie tief mich die Teilnahme rührt, die aus Ihren lieben Worten spricht. Ich brauche weder Achtung noch Ruhm und dergleichen, aber Liebe brauche ich.«[61]

Nur vom Herzen aus ist Leopardi ganz zu verstehen. Der Stolz seines Herzens läßt ihn an allem zweifeln, alles schal und eitel finden, macht ihn einsam, schroff und schneidend. Aber die Zärtlichkeit dieses Herzens sucht an allem wieder das Liebenswerte, lehrt ihn den Umgang mit Menschen und die Süßigkeit des Lebens wie des Sterbens und bewahrt ihn davor, ein öder Sonderling oder gar Selbstmörder zu werden.

So schwankt er zwischen Hingabe und Verschlossenheit, kann zu festen Willensentschlüssen nicht kommen und lebt in einer erregten Beschaulichkeit, leidend, sinnend und dichtend dahin, rein nach Temperament und Stimmung, den Qualen und Freuden seines nimmersatten Denkens überlassen.

LEOPARDIS BILDUNGSGANG

1. Die ersten Versuche

»In ihren Anfängen stehen die höchsten Geister ungefähr auf Einem Niveau mit den niedersten, ein Beweis, daß geistige Größe nur durch Übung, Gewöhnung und Anpassung sich emporbildet, wodurch hinwiederum die Anpassungsfähigkeit selbst gestärkt und das Talent ans Licht gebracht wird.« Die Wahrheit dieses Satzes aus seinem Tagebuch[1] hat Leopardi an sich selbst erprobt; denn frühe, allzufrühe ist er an starke geistige Arbeit gewöhnt worden. Der Vater überwachte die Erziehung mit übereifriger Liebe. Ein alter Ex-Jesuit aus Süd-Amerika, Giuseppe Torres, und etwa seit 1808 ein zweiter Geistlicher, Sebastiano Sanchini waren ihm dabei behilflich: alle drei keine sonderlichen Pädagogen. Den stärksten Eindruck auf den geweckten Knaben muß wohl Josef Anton Vogel aus Altkirch gemacht haben. Dieser war von den Franzosen aus seiner elsäßischen Pfarrei Nieder-Morschweiler vertrieben worden und kam etwa im Jahre 1806 nach Recanati, wo er sich bis 1814 aufhielt und viel im Hause Leopardi verkehrte. Ein Mann von klarem, nüchternem Geiste, ausgebreitetem Wissen, Verächter der spekulativen Philosophie, philologisch und bibliothekarisch trefflich geschult, ein geschmackvoller Kenner der modernen Literaturen und der Antike, ein aufgeräumter, witziger, höchst kritischer Kopf, der aber allem revolutionären Wesen abgeneigt war.[2] An Vogel hat der junge Leopardi

zum erstenmal gesehen, was ein wirklicher Gelehrter ist und hat sich manchen Rat für seine eigenen Arbeiten bei ihm geholt. Vielleicht verdankt er ihm die Anregung zum selbständigen Studium des Griechischen, Hebräischen, Spanischen und Englischen. Griechisch hat Leopardi mit 15 Jahren ohne Lehrer zu lernen begonnen im Juni 1813; nach fünfmonatlicher Arbeit schreibt er seinem Onkel in Rom einen griechischen Brief, und das Jahr darauf bewährt er sich zum Stolz und Staunen der Verwandten und Freunde an einem Text des Porphyrios als zunftgerechter Philologe. Im Italienischen und besonders im Latein war er schon lange geübt, wie die Übersetzungen, Aufsätze, Reden, Paraphrasen, Gedichte und Carmina beweisen, die aus den Jahren 1809 bis 17 in der Familienbibliothek zu Recanati liegen. Der Vater pflegte alljährlich in öffentlichen Proben die Erfolge seiner Haus-Schule und die Fertigkeiten seiner Kinder vorzureiten, ein Brauch, der dem verständigen Vogel mit Recht mißfiel.[3] Jedenfalls hätte man den intellektuellen Ehrgeiz des jungen Schülers eher zügeln als spornen sollen. Wenn man betrachtet, was er alles vom 11. bis 14. Lebensjahr getrieben und geschrieben hat, so bewegt man sich fast durchaus im Zeichen sprachlicher, rhetorischer und versificatorischer Übungen über gegebene oder gewählte Themen und fühlt sich in eine Humanisten- und Theologen-Schule alten Stiles mit arkadischen Zusätzen neuerer Mode zurückversetzt. Da sind — wir folgen einer von Leopardi selbst gefertigten Liste:[4] latinae exercitationes variae, italienische Aufsätze, Kanzo-

netten über das Landleben, gereimte Übersetzungen horazischer Oden,[5] Sonette über Hektors Tod, über die trojanische Flotte im Sturm, den Abschied Scipios von Rom, Cäsars Sieg im Bürgerkrieg (ein Sonett mit vorgeschriebenen Reimen), arkadisch anakreontische Strophen, Terzinen und reimlose Elfsilbler, vorzugsweise im komischen Stil des Berni oder im Idyllenstil, Fabeln, Episteln an Verwandte und an die Lehrer; bald auch größere Stücke: Poeme über religiöse Gegenstände, wie die heiligen drei Könige, das irdische Paradies, den Feuerregen von Sodom, die Sündflut, oder Klassisches wie Cato in Afrika, dessen Heldenkampf und Selbstmord in einem wilden Wechsel von Vers- und Strophenformen gepriesen wird; ferner, bald in italienischer, bald in lateinischer Prosa, Amplificationen, Descriptionen, Imprecationen, Prosopopeen und ähnliche rednerische Prunkstücke, z. B. Hannibal Romanis aeternum odium indicens, oder das Opfer des Laokoon, oder die Monate des Jahres. — Arbeiten stofflicher Art haben neben diesen Ausdrucks- und Darstellungskünsten zunächst noch wenig Raum. Auszüge aus Lehrbüchern der Logik, Ontologie und Pneumatik, sowie der Physik hat der Lerneifrige in den Jahren 1810 bis 12 verfertigt. Aber auch in die Wissenschaft schleicht sich das Rhetorische ein, wie einige Abhandlungen von verzwickten und hohlen Streitfragen bezeugen, z. B. ob die Logik zum Studium der Philosophie notwendig sei, ob Cäsar ein Tyrann gewesen, ob Reichtum oder Armut, Muße oder Anstrengung den Menschen besser tun.

Eine frühzeitig erworbene sprachliche Gelenkig-

keit und Neigung zu räsonnieren war das Ergebnis solcher Exercitien. Mit 12 und 13 Jahren schon war Leopardi ein kleiner Vincenzo Monti, ein Schlangenmensch des literarischen Ausdrucks geworden. Daß er sich dieser Fähigkeit freute und sie zuweilen in knabenhaft übermütiger oder gar läppischer Ausgelassenheit spielen ließ, war nur natürlich. So hat er die Ars poetica des Horaz in italienische Oktaven nach der schnodderigen Art der Secchia rapita und des Malmantile racquistato verkleidet,[6] ein Gymnasiastenscherz. Um dieselbe Zeit etwa, 1811 und 12, schrieb er zwei Tragödien, offenbar auf den Spuren des Vaters wandelnd, der dergleichen auch nicht lassen konnte.[7] Eine davon, Pompeo in Egitto, ist erhalten und veröffentlicht.[8] Sie verdient beachtet zu werden, insofern einige Gestalten zwar nicht als lebendige Menschen, wohl aber in erregten Augenblicken heldenhafter Gesinnung wirklich empfunden sind. So vor allem der junge König von Ägypten, Tolomeo, der bereit ist, allen Warnungen und aller Klugheit zum Trotze für die hohe Sache eines Fremden, nämlich des schutzsuchenden Pompeo und der bedrohten römischen Freiheit, gegen den Tyrannen Cesare zu kämpfen:

Non sedurre il mio cuor, lo speri invano.
Pace Alessandria non avrà, si avanzi
Il crudele oppressor, la reggia, il trono
Atterri, incenerisca, arda, distrugga;
Si pugnerà, vinca Alessandria o cada
Vittima infausta del roman tiranno.
Che se pur anco all'empio Duce in faccia
Fugga l'infido stuolo, e insegne ed armi

In preda lasci alle nemiche squadre,
Sol me vedrà la turba ostile al suo
Insano, empio furor far fronte immoto,
Me sol pugnar, me sol cadere estinto
Del fier tiranno appiè . . .

Verse, über die der Kunstrichter lächelt, die aber innerhalb des knabenhaften, papierenen Werkes ihre Schönheit haben und auch insofern erlebt sind, als der kleine Giacomo schon oft mit seinen Geschwistern im Garten des Elternhauses die Schlacht zwischen dem freigesinnten Pompejus und dem Tyrannen Cäsar geschlagen hatte. Den letzteren mußte natürlich Carlo spielen, während der Dichter Pompejus war. Ähnlich lebendig, soweit eine Puppe es werden kann, ist Achilla, der nach dem Throne von Ägypten trachtet und in aufklärerischer Empörer-Pose deklamiert:

— — — ah taci,
Troppo vile mio cor, muoja chi puote
Giovar con la sua morte a'miei disegni.
Amicizia, virtù, diritto e fede
Nomi vani per me, né questo cuore
Suddito a voi non fia: tradirmi invano,
Alma imbelle, tu vuoi; ben sa chi nato
È ad alte, inusitate, eccelse imprese
Quei fulmini sprezzar, quei finti Numi,
Che solo di terror son vano oggetto
A vili anime imbelli e al volgo ignaro.

Im übrigen läßt das Stück erkennen, daß der kindliche Poet versucht hat, die Handlung zu schürzen, zu spannen und im dritten Akte kräftig zu entladen, ja sogar einen Willenskonflikt zwischen den Verschwörern Teodoto und Achilla einzuflechten. Beinahe möchte man einen angehenden Dramatiker prophe-

zeien. Die jugendliche Freude am Spiel der Intrigue und des Kampfes springt in die Augen. Aber vier Jahre später sind diese Wallungen im Erlöschen. Der kurze unvollständige Entwurf zu einer Tragödie Maria Antonietta vom Juli 1816[9] zeigt eine vorwiegend lyrische Einstellung. Leopardi erzählt auch, daß diese Heldin ihm im Traume erschien und Gefühle in ihm erweckte, die nur ein Lied ohne Worte hätte ausdrücken können.[10] Weitere vier bis fünf Jahre später versickert die dramatische Ader in idyllischen und melodischen Pastoralen, die auch nicht zu Ende geführt wurden.[11]

Statt dessen tritt in dem 14jährigen der Geist der Schule und der philologische Witz hervor. Er übersetzt und sammelt lateinische und französische Epigramme, schreibt eine Abhandlung über diese literarische Gattung, schmückt sich dabei einigermaßen mit fremden Federn und stellt, gleichsam bescheiden, sachlich und streng eine Reihe von literarischen Urteilen und Kenntnissen zur Schau, die er aus des Jesuiten Saverio Bettinelli lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi zusammengerafft hat.[12] Und doch übertrifft er schon seinen Gewährsmann im Streben nach Ordnung, Klarheit und Kraft des Ausdrucks. Ein vorzeitiger Wille zur Originalität, verschärft durch nationalen Ehrgeiz, beherrscht diesen Versuch. Im Epigramm, dessen Wesen Spitzheit und Kürze sei, offenbare sich, sagt er, der Charakter einer Volkssprache. Der Gedanke, daß das Französische hierin dem Italienischen als überlegen gelte, sei jedem Patrioten unerträglich; doch stehe es außer Zweifel, daß

durch seine Anmut, Flüssigkeit und Präzision das Italienische zum Epigramm nicht weniger, ja vielleicht noch besser tauge als das Französische; daher die Italiener gut täten, diese Form besonders zu pflegen.

Hier fühlt er sich vielleicht zum ersten Male als Autor und verantwortlicher Vorkämpfer des literarischen Ruhmes seiner Nation. Mit vierzehn Jahren. Es genügt ihm nicht mehr, bei öffentlichen Proben und Vorlesungen in Recanati zu glänzen. Schon denkt er an Italien und Weltruhm.

2. Studien zur Geschichte der Astronomie und antiken Religion

Der Eifer, mit dem er sich nun in gelehrte Arbeiten stürzt, hat etwas Unheimliches, fast Unbegreifliches. Kaum hat er Griechisch zu lernen begonnen, da schreibt er auch schon eine dicke Abhandlung, in der es wimmelt von griechischen Zitaten, eine Geschichte der Astronomie von ihrem Ursprung bis zum Jahre 1811: 347 Seiten engen Druckes in Groß-Oktav:[18] schreibt die Geschichte einer Wissenschaft, die er gar nicht besitzt, wühlt in der stattlichen Bücherei seines Vaters, wälzt Hunderte von Bänden, trägt hastig und kritiklos im Großen, aber peinlich philologisch im Kleinen einen staunenswerten Haufen von Nachrichten zusammen und macht ein Werk in vier Kapiteln daraus: von den Anfängen bis Thales, von diesem bis Ptolemaeos, weiter zu Kopernikus und zum Kometen des Jahres 1811. Was hatte ihn nur zu dieser unbilligen, närrischen Mühsal vermocht? Der bloße

Ehrgeiz schwerlich.[14] Er schließt seine Schrift mit dem stolz bescheidenen Satz: »Wenn das gegenwärtige Zeitalter sich um meine Arbeit nicht kümmert, so mögen wenigstens die heiligen Schatten derer mir Dank wissen, die zum Fortschritt der Wissenschaft der Gestirne beitrugen.« In der Tat liegt ihm mehr an den Schatten vergangener Forscher, Betrachter, Freunde und Anbeter des Sternenhimmels als an astronomischer Wissenschaft, mit der er sich, soviel man weiß, nie anders beschäftigt hat als antiquarisch und — dichterisch. Das religiös und philosophisch gemischte Gefühl von suchendem Zweifel und gläubiger Stille, das Leopardi 17 Jahre später in seinem einzig schönen Nachtgesang des asiatischen Hirten ausströmt, ist schon hier am Werk. Die ewige Frage der Menschheit:

Che fai tu, luna in ciel?
A che tante facelle?
Che fa l'aria infinita, e quel profondo
Infinito seren? che vuol dir questa
Solitudine immensa? ed io che sono?

schon in dem Jüngling nagt und wurmt diese Frage, nur daß er noch glaubt, sie in Büchern beantwortet und durch die Forschung der Astronomen einer endlichen Lösung Schritt vor Schritt entgegengeführt zu finden. In dieser Richtung zieht der aufklärerische Gedanke des Fortschritts sich als Leitfaden durch das wirre scholastische Werk. »Sicherlich darf der Mensch sich rühmen, die größten Hindernisse, welche die Natur seinem übermächtigen Geist entgegenstellen konnte, überwunden und nahezu den Gipfel

der Weisheit erklommen zu haben ...« heißt es in der Einleitung. Die Wichtigkeit der Astronomie, den Nutzen ihrer Ergebnisse für das praktische Leben, besonders auch für die Bekämpfung des Aberglaubens und der Irrlehren, kann der altkluge Jüngling nicht genug loben, durch Zeugnisse aus allen Zeiten und Sprachen gar nicht genug erhärten. Welch ein Eifer aber andererseits im Aufheben, Sammeln, Ordnen und Erzählen all der Sagen, Fabeln, Dichtungen, Prophezeiungen und Schwindeleien, die auf Völker der alten und neuen Welt von den ewigen Sternen herab sich niedersenken! Vom Volksglauben der Wilden und Bauern in Asien und Amerika bis zu den scherzhaften Märchen des Spötters Lukian wird alle menschliche Torheit, sofern sie nur in Büchern steht, aufs Gewissenhafteste verzeichnet. Das phantastische Vergnügen an diesen Dingen ist in dem Hitzkopf offenbar nicht kleiner als die Lust, sie zu verspotten. Unkraut und gute Frucht werden mit der gleichen Wichtigkeit zu Haufen gebracht. — »Ich will es den Lesern überlassen, das Urteil zu sprechen über all die Fragen, die wir aus den Worten des Josephus Hebraeus (daß nämlich die Astronomie bei Adam begonnen habe) hervorgehen sahen; Worte, die, wenn wir dem Maffei glauben wollen, übrigens apokryph sind, und will den Pfad meiner Geschichte weitergehen.« [15] Wenn man betrachtet, wie er zu unlösbaren Streitfragen, z. B. über die Bewohntheit der Sterne und Vielheit der Welten, das Für und Wider aus allen erreichbaren und zumeist veralteten Autoren zusammenschleppt, um schließlich die Bemühung darum mit

Plinius als einen eitlen furor zu beurteilen,[16] so fragt man sich, ob der junge Bücherwurm uns hat narren wollen oder nur glänzen mit seiner Belesenheit, oder aber nicht selbst schon in jener Pyrrhonischen Zweifelsucht sich zu verstricken beginnt, gegen die er an anderen Stellen so fürchterlich wettert? Dabei fühlt er sich ›durch Gottes Gnade als Kämpe und Gefolgsmann des Evangeliums‹,[17] läßt sich keinen Ausfall gegen Heidentum und Irrlehre entgehen und versöhnt durch ein Zitat aus dem heiligen Thomas den Kopernikus mit der Bibel.[18]

Er kennt sich selbst noch nicht. Aufklärerische, philologische und religiöse Interessen zerren und zausen an seinem unförmigen Werk, aber er ahnt nicht, wie dunkel, wie mächtig und widerspruchsvoll die Gefühle sind, die ihn zur Astronomie geführt haben. Wir, die wir seinen reifen Gesängen, seinem Pastore und seiner Ginestra lauschen, wissen nun freilich, daß es die Poesie des gestirnten Nachthimmels war, die, nach Klarheit und Ausdruck ringend, schon damals in ihm umging und ihn beim Flackerschein der Lampe in diese Papiermassen und Pedantereien gestürzt hat. Kein Wunder, daß er immer, wenn er bei seinem öden Sammeln einem Dichter begegnet, sich zu andächtiger Betrachtung unendlicher Räume und Welträtsel mitreißen läßt und Verse und Tiraden einstreut aus Orpheus, Aratos, Virgil, Ovid, Horaz, Marcus Manilius, Claudian, Synesios, Pontan und aus den Nachtgedanken des Edward Young. Dante fehlt noch.

Zwei Jahre später (1815) schreibt er, immer noch

schülerhaft kompilierend, eine Abhandlung »Über die volkstümlichen Irrtümer der Alten.«[19] Man kann diesen Versuch als eine Art Fortsetzung oder Anhang zu der Geschichte der Astronomie betrachten. Er ist aus einem ähnlich dunkeln Drange hervorgegangen. Auch hier noch hat Leopardi geteilt und unschlüssig zwischen seinen Neigungen mit mindestens dreierlei Schreibfedern gearbeitet. Da ist vor allem wieder der Aufklärer, der kleine selbstbewußte französelnde Philosoph à la Fontenelle, der jetzt noch schriller und spöttischer sein Stimmchen erhebt. Aberglaube, belehrt er uns, welcher aus mißbrauchter Frömmigkeit und Unbildung hervorgehe, Mangel an Kritik und an Wissen seien die Quellen jener zahllos irrigen Vorstellungen der alten Griechen und Römer über das Göttliche und die Erscheinungen der Natur; und so wurzeltief stecken in den Massen der Völker und im Geiste des Menschen diese Täuschungen, daß sie manchmal gar in christlichen und modernen Köpfen wieder auftauchen und man verzweifeln möchte am geradlinigen Fortschritt der Vernunft.[20] — Dann aber nimmt die Schreibfeder der frommen Kinderstube und Kirchlichkeit das Wort und beruhigt den erwachenden Pessimismus dahin, daß im Schoß der einigen und allein wahren Kirche kein nennenswerter Irrtum wuchern könne, ohne geprüft, erstickt oder vor aller Welt enthüllt und gezeichnet zu werden.[21] — Damit nun keine der gefährlichen alten Fabeln im Schatten der Vergessenheit sich fortpflanzen und erneuern kann, kommt die dritte Schreibfeder, admirandae lectionis et eruditionis opus, wie Ludwig De Sinner sie nannte,

und stöbert und spießt ihrer so viele, wie nur möglich ist, auf.

Aber die Hand des angehenden Künstlers und Musenfreundes macht diese kratzigen Kiele nun immer geschmeidiger. Zwar ist das Italienische des jungen Leopardi noch halb französisch, durch Gallicismen wie toccante = touchant, trasporto d'amore, rimarcare = remarquer, travaglio im Sinne von fatica, ispirare del timore, esercitare della influenza und ähnliches entstellt. Sogar der Satzbau und damit die Darstellung der Gedanken, bald umständlich lehrhaft, bald scharf geschliffen, dazu ein gereizter doktrinärer Ton, eine gesuchte kaltnäsige Eleganz und Ironie, eine selbstbewußte Fechterpose und ähnliche Gewohnheiten verraten, wie sehr dem Verfasser die Literaten-Manier der Franzosen noch gefällt. Er war nicht der Einzige. Ganz Italien französelte.

Misere labbra che temprar non sanno
Con le Galliche grazie il sermon nostro

spottete Parini.[22] Leopardi hat seine Geschmacksverirrung bald bereut und mit jugendlicher Übertreibung gebeichtet. ›Ich hatte den Kopf voll modehafter Grundsätze, verachtete und trat mit Füßen die eigene Muttersprache; all mein originelles Gesudel war im Grunde nur französische Übersetzung. Ich verachtete Homer, Dante und alles Klassische, wollte nichts davon lesen und plätscherte in einem Schrifttum, das ich heute verabscheue. Woher diese Wandlung? Von Gottes Gnaden und gewiß keines Menschen.‹[23] Er mißkennt sich, wenn er glaubt, das Klassische ver-

achtet zu haben. Dante vielleicht ja, aber die Griechen und Lateiner wohl nur mit dem Munde, nie mit dem Herzen. Ist das Folgende nicht voll Liebe und Sinn für den angeblich so törichten Naturglauben der Alten? Es ist das siebente, vielleicht schönste Kapitel des Versuchs über die volkstümlichen Irrtümer.

»Tutto brilla nella natura all'istante del meriggio. L'agricoltore, che prende cibo e riposo; i buoi sdraiati e coperti d'insetti volanti, che, flagellandosi colle code per cacciarli, chinano di tratto in tratto il muso, sopra cui risplendono interrottamente spesse stille di sudore, e abboccano negligentemente e con pausa il cibo sparso innanzi ad essi; il gregge assetato, che col capo basso si affolla, e si rannicchia sotto l'ombra; la lucerta, che corre timida a rimbucarsi, strisciando rapidamente e per intervalli lungo una siepe; la cicala, che riempe l'aria di uno stridore continuo e monotono; la zanzara, che passa ronzando vicino all'orecchio; l'ape, che vola incerta, e si ferma su di un fiore, e parte, e torna al luogo donde è partita: tutto è bello, tutto è delicato e toccante.

Nunc etiam pecudes umbras et frigora captant;
Nunc virides etiam occultant spineta lacertos;
Thestylis et rapido fessis messoribus aestu
Allia serpyllumque herbas contundit olentes.
At mecum raucis, tua dum vestigia lustro,
Sole sub ardenti resonant arbusta cicadis.[24]

In quel momento, dice Nonno, il sole stesso sembra imbrunire per il calore:

Allor che della terra
Era il mattin nel mezzo, e paventava
Il caldo viaggiator la sferza ardente,

Del bruno Sol, che coll'acceso cocchio,
Co'destrier trafelanti era al meriggio.[25]

Chi crederebbe che quello del mezzogiorno fosse stato per gli antichi un tempo di terrore, se essi stessi non avessero avuto cura d'informarcene con precisione?

Fu sentimento antichissimo che gli Dei si lasciassero di tratto in tratto vedere dagli uomini. Nell'età d'oro, dice Catullo, quando la pietà e la virtù regnavano ancora sulla terra, soleano gli abitatori del cielo discendere spesso a visitarla.

Praesentes namque ante domos invisere castas
Heroum et sese mortali ostendere coetu,
Coelicolae, nondum spreta pietate solebant...«[26]

Hier folgen weitere zehn Catull-Verse, die der dichterfrohe Jüngling sich nicht enthalten kann abzuschreiben. Dann fährt er fort, daß auch die unschuldigen Äthiopier noch, nach dem Zeugnis des Homer, vom olympischen Vater besucht wurden, und führt Verse aus der Ilias und Odyssee vor.

›Introdotto il delitto nella terra, le apparizioni degli Dei, dice Catullo, cessarono quasi del tutto; essi ebbero a sdegno il farsi vedere da uomini macchiati di sangue, e il visitare chi empiamente profanava i loro altari, e disprezzava i loro comandi:

Sed postquam tellus scelere est imbuta nefando...‹
Und wieder folgen elf Catull-Verse des angeführten Carmens. Dann eine stimmungsvolle Schilderung des panischen Schrecks: ›Ben tosto le apparizioni, in luogo di essere desiderate, furono temute. Gli antichi tremarono al solo immaginarsi di poter vedere un Essere di cui non conoscevano la figura, e del di cui

potere aveano una spaventosa idea. Raccontavasi che Pane si era qualche volta fatto vedere agli agricoltori, i quali dopo la sua apparizione erano stati sorpresi da una morte improvvisa.« Dieser Pan habe als eine Art Faun gegolten — und damit hat der junge Gelehrte sich eine Gelegenheit verschafft, die hübsche Ode des Horaz Ad Faunum, die gewiß nichts mit panischem Schreck zu tun hat, klingen zu lassen. Und jetzt, von südlicher Lyrik ergriffen, malt er den Mittagsschlaf und die Angst seiner Träume:

»Il tempo destinato al sonno, cioè quello della quiete e del silenzio, è stato sempre il più proprio a risvegliare le chimeriche idee di fantasmi e di visioni, che quasi ogni uomo ha succhiate col latte. Si tace, si è solo, si è nelle tenebre: ecco i timori panici in folla, ecco i palpiti, ecco i sudori angosciosi, l'orecchio in aria per spiare ogni romore, i sospetti, e talvolta ancora le visioni immaginarie. Se tutto ciò è poprio dei fanciulli, noi possiamo considerar come tali gli antichi volgari, allevati in una religione che dava peso ai loro errori, e autorizzava i loro spaventi.«

Hier taucht, zum ersten Male vielleicht, ein Lieblingsgedanke Leopardis auf, den er später so oft gesponnen hat: die Antike als das Kindesalter der Menschheit. Bald wird er, wie nach der eigenen Kindheit, sich innig nach ihr zurücksehnen. Sein Herzensverhältnis zu der Antike geht ungefähr denselben Schritt wie das zu den Erinnerungen seiner Kindheit.

Wenn wir nun einige Seiten weiterlesen in den losen, fast nur noch lyrisch geschürzten Betrachtungen und Zeugnissen über die alte Religion der Mittags-

stunde, so kommen wir auf eine Stelle,[27] deren Leopardi sich aufs lebendigste wieder erinnern mußte, als er sechs Jahre später sein Sehnsuchtslied über die Götter Griechenlands schrieb: Alla Primavera o delle favole antiche. Da sind all die Stellen aus Theokrit, Lucan, Philostratos, Porphyrios, Kallimachos und Ovid wieder wach geworden, in denen vom Mittagsschlaf des Pan, von seiner Pfeife, vom Bad der Diana und den Tänzen der Nymphen erzählt wird. Es ist mit Händen zu greifen, denn die Anmerkung Leopardis zu der zweiten Strophe jenes Gesanges verweist auf dieselben Dichterstellen wie dieses Kapitel seines Saggio.

In der großen Canzone an Angelo Mai, dort wo die Entdeckerschaft des Columbus verherrlicht wird und die Überwindung des alten Glaubens, daß die Abendsonne zischend im Weltmeer verlösche, auch dort klingt eine Stelle des jugendlichen Saggio wieder nach und zwar der Schluß des neunten Kapitels, wo es heißt: »So haben die Alten gemeinhin geglaubt und für sicher gehalten, was wir heute höchstens zum Scherz noch unsern Kindern erzählen dürften.«[28] Nur daß der reifere Dichter mit verändertem Gemüt dem einst verlachten Kinderglauben nachtrauert.

Ahi ahi, ma conosciuto il mondo
Non cresce, anzi si scema, e assai più vasto
L'etra sonante e l'alma terra e il mare
Al fanciullin, che non al saggio, appare!

So sucht er mit dem Lied wieder auf, was er wenige Jahre zuvor mit frühreifer Wissenschaft erledigt und abgetan glaubte, und macht im dritten Jahrzehnt seines

Lebens eine ähnliche Erfahrung wie Hölderlin etwa im gleichen Alter.

> Was wir lieben, ist ein Schatten nur,
> Da der Jugend goldne Träume starben,
> Starb für mich die freundliche Natur.

> Vaga natura, e la favilla antica
> Rendi allo spirto mio.

Doch, greifen wir nicht vor. Der Versuch über die Irrtümer der alten Naturreligion hat in Leopardis Bildungsgang noch eine andere Bedeutung. Nicht bloß, daß Motive seiner späteren Natur- und Erinnerungsgesänge hier zuerst in gelehrter Vermummung auftreten, auch seine Philosophie,[29] seine Polemik, seine Ironie, seine Prosa weisen uns die kleinen scharfen Zähne. Die aufklärerische Einstellung und Gesinnung mit ihrer kalten Humorlosigkeit, ihrem schneidenden und bitteren Witz, ihrem bald pathetischen, bald skurrilen Hohn, das alles, der ganze intellektualistische Radikalismus ist schon da, und nicht nur im Keime, nicht unterirdisch wie der Lyrismus, sondern auffallend, vordringlich und so stark entwickelt, daß in seelischer Hinsicht wenigstens keine weitere Entfaltung, sondern eher eine Rückbildung zu erwarten bleibt. Jeder junge Mann, der viel gelesen und gelernt hat und nun mit dem eigenen Kopf zu denken beginnt, macht zwischen 15 und 20 Jahren seine aufklärerische Anwandlung durch, wobei er sich besonders klug und weise im Vergleich zu der übrigen und älteren Menschheit vorkommt. Leopardi ist in dieser Anwandlung einigermaßen

stecken geblieben und hat den Jünglingsstolz des Besserwissens mit in den Tod genommen. Sein Welt- und Lebensverstand ist zwar größer und schärfer geworden, aber im Grunde nicht viel tiefer, philosophisch nicht fruchtbarer. Die Menschen nehmen, wie sie sind; außer der eigenen Vernunft eine höhere in den Dingen und im Laufe der Welt erkennen, oder gar hinter den Leidenschaften, Irrungen und närrischen Glaubensformen der Menschen noch metaphysische Weisheit erlauschen — er hat es nie gelernt. Er ist im Kopf noch mehr als im Herzen ein typischer Jüngling geblieben: höhnisch, herb und besserwissend auch dann, als er längst zu wissen glaubte, daß die höchste Weisheit nichts zu wissen sei: ein herausfordernd unbedachter Held des Gedankens.

Diese Seite seines Wesens ist jetzt schon fertig. Daher er als 17jähriger in seinem Saggio da und dort auch eine Kraft des schneidenden und ironischen Ausdrucks zeigt, die in seinen späteren Schriften nur wenig überboten wird. Mehr Ebenmaß und Eleganz hat er hinzugelernt, aber die Stoßkraft und Schärfe besitzt er schon jetzt. Nur einige Proben: ›La filosofia degli antichi era la scienza delle contese; le scuole pubbliche che essi avevano, erano le sedi della confusione e del disordine. Aristotele condannava ciò che Platone gli aveva insegnato. Socrate si ridea di Antistene, e Zenone si scandolezzava di Epicuro. Pitagorici, Platonici, Peripatetici, Stoici, Cinici, Epicurei, Scettici, Cirenaici, Megarici, Eclettici, si accapigliavano, si faceano beffe gli uni degli altri, mentre qualche vero saggio si rideva di tutti. Il popolo, las-

ciato solo in questo fracasso, non rimaneva ozioso, ma lavorava tacitamente per accrescere l'enorme cumulo degli errori umani.«[80] — Ist dies nicht meisterhaft?

Eine andere Art Ironie, wie sie aus dem Gegensatz einer phantastischen Kosmographie zu der mathematischen hervorgeht und von Leopardi in seinen Lukianischen Gesprächen zwischen Herakles und Atlas, zwischen Erde und Mond und in seinem Copernico später noch besonders ausgenützt wird, kommt schon im Saggio ihrer Vollendung nahe. Z. B. »Se Pitagora trovò la regione di mezzo della terra, altri furono più fortunati, e giunsero a trovare il punto di mezzo della sua superficie. Problema veramente difficile potrà sembrare a taluno quello di trovare il punto medio sulla superficie di un globo; ma convien ricordarsi che gli antichi non si lasciavano come noi atterrire dalle difficoltà, che d'altronde essi non erano sì pazzi da attribuire alla terra la figura di una palla, che contro un fatto certo e contestato da scrittori degni di fede non valgono argomenti, e che infine, se gli uomini non erano capaci di trovare il punto desiderato, non può negarsi che Giove avesse il potere di farlo. Ora egli appunto fu quello che ritrovollo; ciò deve chiudere la bocca agli scettici importuni. Come però lo stesso Giove onniveggente non si fidava della sua vista per determinare l'importantissimo punto, egli si appigliò all'espediente sicuro di far partire nello stesso tempo due aquile da due estremità opposte della terra e di osservare il luogo in cui esse si sarebbono incontrate insieme. L'incon-

tro avvenne sul monte Parnaso, su cui le due aquile stanche si fermarono per riposare...« Dann kommen die gelehrten Belege aus Statius, Pausanias und Claudian, und schließlich die Pointe: »La città di Delfo adunque, situata sul declivio del monte Parnaso, fu creduta occupare il luogo di mezzo della terra. Si vedeano nel suo famoso tempio due aquile d'oro, destinate a perpetuare la memoria della grande operazione geometrica di Giove.«[81] In dem Ausdruck la grande operazione geometrica di Giove prallen nach umständlicher Vorbereitung zwei Weltbilder, das mythische und das mathematische hart aufeinander. Eine ähnliche Wirkung erzielt er dort, wo er von den Hausmittelchen der Alten gegen Donner und Blitzschlag spricht: Lorbeer, Feigenblätter, Knoblauch und dergl., um dann zu schließen: »Ecco gli antichi ben provveduti di preservativi contro i micidiali effetti dell'elettricismo.«[32]

Dieses Verfahren, mit den Gedanken und der Terminologie der exakten Naturwissenschaft und modernen Technik in die Welt des Glaubens, des Gemütes und der Dichtung hineinzuplatzen, hat Leopardi auch später nicht verschmäht und ist in dieser frostigen Kunst sich ziemlich gleich geblieben, wofern er sie nicht gar, wie in den »Preisaufgaben der Akademie der Holzschneider« (Februar 1824) noch übertrieben hat.

Mag der Saggio des Jahres 1815 weder eine künstlerische noch wissenschaftliche Leistung und, als Ganzes betrachtet, nur ein Monstrum eruditionis sein, so bleibt er für Leopardis Bildungsgang dennoch von

hoher Bedeutung. Denn nirgends erkennt man klarer als hier, wie rasch und stark sich in dem Siebzehnjährigen die satirisch-ironische Veranlagung und die Gaben des Witzes entwickelt hatten, während seine lyrische Kraft nur erst leise und unter der Decke sich zu regen begann. Diese Tatsache ist entscheidend. Der Ironiker bleibt fortan ziemlich stationär. Die Zukunft gehört dem Lyriker.

3. Philologische Arbeiten

Aber hüten wir uns zu trennen, was in Leopardis Geist so eng verbunden und aufeinander angewiesen war. Seine lyrischen und seine kritischen Anlagen wuchsen zunächst unter dem Schutze der Philologie in gedeihlicher Wechselwirkung und Eintracht.

Man glaubt gemeinhin, Leopardi sei hauptsächlich aus Ehrgeiz unter die Philologen gegangen. Der Ruhm des Altertumsforschers und Bibliothekars Angelo Mai, von dem die gebildete Welt des damaligen Italiens widerhallte, habe ihn nicht schlafen lassen, und dabei habe die Überzeugung mitgewirkt, daß nur aus der Antike und deren Wiederbelebung dem geknechteten und verachteten Vaterland ein neuer Glanz erstehen könnte. Daran ist vieles richtig, und zum Beweise können zahlreiche Äußerungen aus Leopardis Jugendschriften beigebracht werden. Die Überschätzung des literarischen und philologischen Ruhmes, ein Erbteil des Humanismus und der Renaissance, ist in Italien immer lebendig geblieben. »Hinc laudis, hinc gloriae studium, hinc aemulae mentis contentio.

Quis enim et infoecundas gloriae et laudum expertes sapientiam vocet et litteras?« schrieb schon mit 16 Jahren Leopardi in der Einleitung zu seinen Commentarii de vita et scriptis Rhetorum quorumdam;[83] und als der Abt Francesco Cancellieri diesen ersten streng philologischen Versuch in seiner »Dissertazione intorno agli uomini di gran memoria« ehrend erwähnte, bedankte sich der junge Gelehrte aufs Überschwänglichste bei ihm: »Wie sollte ein völlig Unbekannter, dem kein besser Glück werden kann als in einem hervorragenden Werke ehrenvoll erwähnt zu sein, nicht von Gefühlen der Dankbarkeit für den wohlwollenden Verfasser ergriffen werden? Darf er doch mit Recht nun hoffen, daß sein Name mit dem des vorzüglichen Schriftstellers zusammen, der ihn erwähnt hat, auf die Nachwelt kommt. Was wüßten wir von Achill, wenn Homer nicht von ihm erzählte? Die Unsterblichkeit des Dichters sichert dem Helden die seine. Also darf auch ich mich versichert halten, durch Ihre Schriften in der Nachwelt fortzuleben wie die großen Männer durch ihre eigenen. Doch was vergleiche ich mich mit Achill? Thersites sollte ich sagen.«[84] — Die schwierigen, seltenen, unbekannten Schriften des Altertums, sagt er im Vorwort zu seiner Batracomiomachia, bieten dem Forscher die beste Gelegenheit, seinen Geist zu zeigen und in den Mund der Leute zu kommen.[85] Von seinen kritischen Bemerkungen zu dem wiedergefundenen De re publica des Cicero (1822) gesteht er, daß sie nur geschrieben seien, ad effetto espresso, »zu dem besonderen Zweck,« mit dem berühmten Niebuhr in Verbindung zu kommen.[86]

Aber Leopardi ist eine viel zu innerliche Natur, als daß aus Ehrgeiz und Ruhmsucht allein seine philologische Leidenschaft hervorgehen konnte. Auch hätten weder die Aufmunterungen des Vaters, noch das Beispiel Vogels, noch die stumme Verführung, die von der großen theologisch-philologisch-historischen Bücherei des Elternhauses ausging, genügen können, wenn er nicht durch eigenstes Bedürfnis zur Philologie getrieben worden wäre. Gerade das, was den echten Philologen macht: die Vereinigung von literarischem Geschmack und Kritizismus, die Freude am Nachempfinden, Deuten, Übersetzen, Säubern, Rekonstruieren und Restaurieren fremder und alter Schrift- und Sprachdenkmäler, dieses schüchterne und nachdenkliche, mehr nachbildende als schöpferische Verhalten zu Dichtung und Sprache war ihm angeboren. Es war, solange nicht eigenes Erleben ihn unmittelbar zum dichterischen Schaffen drängte, für ihn die einzige Möglichkeit eines innigen und ehrlichen Verkehrs mit den Musen. Denn in der Wahrhaftigkeit sich selbst gegenüber war er unbestechlich und verschmähte es, ohne Gefühl und innere Notwendigkeit eine eigene Dichtung zu drechseln. Aus literarischem Kitzel und seelischem Müßiggang zu der Leier zu greifen, hat er, wenn man von einigen scherzhaften Jugendversuchen absieht, sich niemals erlaubt. Davor eben bewahrte ihn die philologische Arbeit und die kritische Zucht. Sie ist die Hüterin seiner lyrischen Keuschheit geworden und hat ihn, wenn er in literarischen Genüssen und Erregungen oder in sogenannten Bildungserlebnissen schwelgen

wollte, sachlich und reinlich bedient. Möchte doch eine Meisterin von ähnlicher Strenge unseren Schnelldichtern von heute den geilen Trieb unterbinden!

Je reifer und selbständiger aber in Leopardi der Lyriker wurde, desto mehr trat sein philologisches Studium zurück. Er hat etwa seit 1826 keine größere derartige Arbeit unternommen. Mag er auch 1828 noch allerlei Pläne gehegt haben,[87] so war er doch froh, im Spätjahr 1830 seine sämtlichen philologischen Papiere dem Freunde Ludwig De Sinner zur weiteren Bearbeitung und Veröffentlichung zu überlassen. Teils war es, wie er selbst sagt,[88] die Schwierigkeit mit den Mitteln der italienischen Bibliotheken diese Dinge druckfertig zu machen, teils die Gleichgültigkeit des italienischen Publikums, hauptsächlich aber sein Gesundheitszustand, was ihn abhielt, die philologischen Arbeiten fortzusetzen. Zu seiner geistigen Entwicklung — und dies war vielleicht der Hauptgrund, dessen er sich nur dunkel bewußt wurde, — hatte er sie fortan nicht mehr nötig. Man gibt nicht in fremde Hände, was einen selbst noch fördern kann. Mit dreißig Jahren etwa ist Leopardis dichterische Meisterschaft erreicht; die philologische Schule kann ihn nicht weiterbilden.

Denn nur als eine Schule, die er durchlaufen hat, als Übungen eher denn als Leistungen, wollen wir seine Philologica im engeren Sinne des Wortes betrachten. Ihr wissenschaftlicher Eigenwert ist seinerzeit überschätzt worden,[89] was sich leicht erklärt, wenn man die bewundernswerte Fähigkeit betrachtet, die schon der Sechzehnjährige im Handhaben

des ganzen zunftgerechten Rüstzeugs der Gelehrsamkeit an den Tag legte. Er war ein philologisches Wunderkind. Der Vater, die Freunde, die Verwandten und bald auch Kenner wie Akerblad, Niebuhr, Bunsen, Creuzer versprachen sich das Höchste von ihm. Auch bekommt man, wenn man seinen Leistungen im Einzelnen nachgeht, den Eindruck, daß er selbst es darauf absah, Erwartungen zu wecken und durch Virtuosität zu verblüffen, während der ernste Wille zu großen und dauernden Leistungen sich im Lauf der Jahre auf Philosophie und Dichtung warf. Dieses gymnastische und einigermaßen sportliche Verhältnis zu der Sache verrät sich schon in den ersten Versuchen.

Da er zunächst die Gelehrtheit als Selbstzweck liebte und diese sich dort am breitesten machen kann, wo nichts oder wenig zu holen ist, so verfiel er auf das Entlegene, Verschollene, Vergessene, auf halb verschüttete Autoren wie Dion Chrysostomos, Ailios Aristides, Cornelius Fronto, Hermogenes, Hesychios von Milet, Dionysios von Halikarnassos u. A., auf Bruchstücke und zerstreute Nachklänge von griechischen Kirchenvätern und Geschichtschreibern.[40] Im Ganzen war ihm wohl jeder Gegenstand gut, um seine papierene Wut des Nachschlagens und Sammelns auszutoben, aber das Verlorene und Verdorbene zog ihn am stärksten an, weil es da mehr zu kombinieren und zu stöbern als zu besitzen, zu beurteilen und zu gestalten gab. Er brachte es fertig, zu einer einzigen fadenscheinigen Seite Text seines Hesychios mehr als siebzig Seiten Erläuterungen zu schreiben. Fast

planmäßig hat er die wissenschaftliche Berührung mit den Großen des Altertums, die mit eigenem Lichte leuchten, gemieden. Nur spät und zögernd ging er an Plato und Cicero heran, um sie alsbald wieder liegen zu lassen.[41]

»Was wir lieben ist ein Schatten nur« — das gilt mit verändertem Sinn auch hier. Es läßt sich kaum mit dem damaligen Wesen der Philologie erklären, daß der junge Leopardi die Spätlinge und Nachfahren der Antike und die Beschäftigung mit den Kleinigkeiten bevorzugte. Winckelmann, Lessing, Herder, Friedrich August Wolf und Niebuhr hatten eine solche Fülle von Grundfragen aufgeworfen, so viele neue Ziele gewiesen, daß der papierene Philologismus des 18. Jahrhunderts als überwunden gelten durfte. Leopardi wußte nichts davon und wollte nichts wissen. Mit der Homerforschung Wolfs ist er kaum vor 1828 bekannt geworden. Die römische Geschichte Niebuhrs, seit 1812 gedruckt, hat er erst im Winter 28 auf 29 in englischer Übersetzung gelesen, dann allerdings aufs Höchste bewundert.[42]

Andererseits wird man nicht glauben dürfen, daß nur eigensinnige Rückständigkeit, kleinstädtische Pedanterei oder gar schülerhafte Halbbildung im Spiele war, wenn Leopardi auf späte literarische Ruinen so versessen blieb. Man darf nicht vergessen, daß er im arkadischen Geschmack der Italiener des 17. und 18. Jahrhunderts aufgewachsen war und daß er den Anakreon nicht anders sehen konnte als durch das Medium eines Zappi, den Pindar nicht anders als durch das eines Chiabrera. Es war arkadische und später auch roman-

tische Dichterliebe zum Nachglanz einer entschwundenen Schönheit dabei, oder negativ ausgedrückt: es war eine gewisse zärtliche Unlust, die starken und strotzenden Lebenserscheinungen, etwa die griechischen Tragiker oder die platonische und aristotelische Philosophie oder die Beredsamkeit römischer Kampfnaturen unter die kritische Lupe zu nehmen. Wohl klagt er in seiner Schrift über die Berühmtheit des Horaz bei den Alten (1816),[43] daß durch müßige Schreiberseelen und barbarisches Gelehrtentum uns so viel Minderwertiges erhalten, so viel Großes und Herrliches der echten Antike dagegen vernachlässigt und vergessen worden sei; aber dieses Klagen bleibt lyrische Sehnsucht. In der Bibliothek seines Vaters standen von Aischylos, Sophokles und Aristophanes nur Übersetzungen,[44] aber es ist uns nicht bekannt, daß er sich um die Beschaffung der Originale jemals bemüht hätte. Herodot, Thukydides, Xenophon und Demosthenes hat er erst, nachdem er Recanati verlassen hatte, in die Hand nehmen können.[45] Wenn die Dichtung des Homer, Hesiod und Virgil ihn aufs Heftigste ergreift, so ist es bezeichnend, daß er sich zunächst nur empfindend und nachdichtend, aber kaum kritisch mit ihr beschäftigt. Seine Forscherliebe gehört dem Entlegenen und Verschollenen viel mehr als der Geburt und dem Wachstum des Bekannten.[46]

Am besten zeigt sich dieses unphilosophische und gefühlsmäßige Verhältnis zu der Antike in Leopardis Bemühungen um Marcus Cornelius Fronto. Von den vier Rhetoren des zweiten nachchristlichen Jahrhun-

derts, mit denen der junge Gelehrte sich in seinen »Comentarii de vita et scriptis Rhetorum quorumdam« beschäftigte, war Fronto der Einzige, von dessen Werken man damals, 1814, noch gar nichts besaß. Grund genug für Leopardi, um desto eifriger die Zeugnisse und Aussagen über ihn zu sammeln, die von einstigen Bewunderern noch übrig waren. Wie fromme Trauer klingt aus der sonst so unpersönlichen und trockenen Aufreihung der Zitate ein kleines pietätvolles Sätzchen heraus: »Cum ea Frontonis scripta, in quibus ejus potissimum ingenii et artis vis elucebat, studiosorum manibus miserrime sublata, perierint; extremum hoc jam Oratori nostro praestemus officium; amissa ejus opera, quantum licet, recenseamus.«[47] — Nun geschah es aber, daß Angelo Mai im Jahr darauf, 1815, in einem Palimpsest der Ambrosiana zu Mailand eine stattliche Reihe von Briefen und Bruchstücken, von Reden und Traktaten dieses Fronto entdeckte. Leopardi war außer sich vor Spannung, Freude, Ungeduld. Doch lassen wir ihn selbst erzählen. »Oft und immer mit Begeisterung hatte ich den Meinen von Fronto gesprochen und beklagte es, daß ein so großer Mann so wenig bekannt sei. Ich bejammerte von Herzen den Verlust seiner Werke, die ich als hervorragend und hinter keinen als höchstens denen des Marcus Tullius zurückstehend veranschlagte. Kurz, ich war ganz für Fronto eingenommen und bewunderte beinahe zügellos (quasi perdutamente) seine Beredsamkeit, die ich nicht kannte. Im Dezember 1815 las ich in den Zeitungen die überraschende Entdeckung vieler, sehr

vieler Schriften von ihm in einem Palimpsest der Ambrosiana ... Gelehrte, die dergleichen einmal erlebt haben, kennen die Aufregung, die einen in solchen Augenblicken ergreift. Die andern würden sich keinen Begriff davon machen, so sehr ich sie beschriebe. Unruhe, Staunen, Freude: dann aber erfaßte mich die Ungeduld. Ich beneidete die Mailänder, die sofort ihre Neugier stillen und ihre Sehnsucht beruhigen konnten, und sagte mir inzwischen: Neben Seneca, Plinius, Quinctilian besitzen wir jetzt einen Redner der silbernen Latinität, der alle Leute von Geschmack entzücken wird, jenen Redner, von dem die Alten sagen, daß er der größte seiner Zeit war, und den Einer von ihnen (Eumenius) sogar dem Cicero gleichstellt. Jetzt können wir den Lehrer des Philosophenkaisers mit seinem unsterblichen Zögling sprechen hören, und wie dieser sich mit jenem unterhält, und ohne mehr in allem auf das Zeugnis der Alten angewiesen zu sein, können wir jetzt selbst uns ein Urteil über die Weisheit des Marc Aurel und die Beredsamkeit des Fronto bilden. Welche Lust, in das verschwiegene Zimmer jenes Kaisers zu treten, des Unnachahmlichen, und seinem vertrauten Briefwechsel mit einem Manne zuzusehen, den er zärtlich liebte, mit einem Lehrer, den er herzlich verehrte, und der ihm den Abscheu vor Neid und Tyrannendoppelzüngigkeit beigebracht hat. Die Entdeckung des Fronto wird Epoche machen in der Literatur. Wie? Wäre es nicht dasselbe, wenn man heutzutag den Tacitus entdeckte? Ja doch, denn dieser Redner nimmt in seiner Art ungefähr dieselbe Stufe ein

wie Tacitus unter den Geschichtschreibern, wenn nicht gar eine höhere. Unter solcherlei Gedanken gärte und schwoll meine Neugier. Endlich trafen die ersehnten Bände bei mir ein. Ich fiel wie ein Ausgehungerter darüber her, überflog sie, las sie in Eile und fand, daß die Hoffnungen, die ich darauf gesetzt hatte, keine leeren waren.«[48] —

Wenn Leopardi kaltes Blut bewahrt und reifes Urteil gehabt hätte, wäre er jämmerlich enttäuscht worden. Denn dieser Fronto ist, bei Licht besehen, ein Schwätzer: Rhetor, nichts als Rhetor und nicht einmal als solcher originell. Abwechslungsweise geschwollen, geziert und dürr in der Form, durchgängig platt und beschränkt im Inhalt. Im Übrigen ziemlich achtenswert als Charakter und von umgänglicher Gemütsart.[49] Niebuhr hat dies sofort gesehen und schon im Jahre 1816 ausgesprochen, Leopardi aber war in seinen Frontone verliebt. Und wenn man erfahren will, was ihm denn an dem Wiedergefundenen so besonders teuer war, so muß man den umständlichen und gezierten Brief lesen, den er ungefähr zwei Jahre später an Giordani darüber schrieb.[50] Nur Stil und Sprache noch, ohne Rücksicht auf die Persönlichkeit und den Gedankengehalt, liegen ihm da am Herzen. So oft er auch später noch auf diesen Schriftsteller zu sprechen kommt, hat er fast immer nur Fragen der Latinität, des Purismus oder des Archaismus oder der Orthographie im Sinne. Denn Fronto, meint er, verdiene einen hervorragenden Platz unter den Wiederherstellern und Eiferern der literarischen und sprachlichen Reinheit.[51]

So ist aus der Sehnsucht nach dem Unbekannten und Verlorenen allmählich eine blasse Erpichtheit auf stilistische und grammatische Einzelheiten und Formalitäten hervorgegangen. Ein echtes Philologenschicksal! Denn was ist der gute Philologe anderes als ein Sehnsüchtiger, der dem erstorbenen oder entschwundenen Geistesleben in vergilbten Handschriften und durch tausend Kleinigkeiten der sprachlichen Formen hindurch nachspürt? —

Zu spröder Genauigkeit nicht weniger veranlagt als zu der Hingabe an das Ferne und Fremde, ist Leopardi der geborene Textkritiker. Als solcher bewährt er sich mit 16 Jahren schon in seinem Porphyrius, mit 17 in seinem Sextus Julius Africanus und erreicht die Höhe der Meisterschaft mit 21 Jahren in seinen Annotazioni sopra la cronica d'Eusebio, um nur die wichtigsten Arbeiten zu nennen.[52] Geduld, Scharfsinn, Kenntnis der Sachen wie der Sprachen, ein staunenswerter Takt und Geschmack lassen ihn mit den schwierigsten und verderbtesten Texten fertig werden. Obgleich die grammatischen und lexikalischen Hilfsmittel der väterlichen Bibliothek veraltet und mangelhaft sind, gelingt es ihm, verwickelte Satzgebilde zu entwirren, verbogene Syntax zurechtzusetzen, durch sinnreiche Konjekturen, Emendationen und Ergänzungen das erstarrte Leben wieder in Fluß zu bringen. Wenn er auch die handschriftliche Überlieferung noch nicht nach dem strengen Verfahren, das wir heute gewöhnt sind, zur Geltung bringt und vorzugsweise intuitiv arbeitet, so hat der junge Virtuos doch eine Fülle von Textbesserungen zu Tage

gefördert, die vor der peinlichsten Kritik noch immer bestehen.

Bei solcher Begabung und Neigung zum sprachlichen Kunstgewerbe — denn etwas anderes ist im Grunde diese Art von Text-Restauration doch nicht — versteht man, daß er auch Nachahmungen und harmlose Fälschungen herzustellen liebte und seinen Spaß hatte, wenn die Fachgelehrten darauf hereinfielen und der Wächter der vaticanischen Handschriftenabteilung sich bestohlen glaubte. Da auch der Vater dergleichen Scherze liebte, hat Leopardi zwei Anakreontische Oden auf griechisch und einen Hymnus an Neptun auf italienisch, angeblich als Übersetzung eines in Rom entdeckten griechischen Originales, man kann nicht sagen gedichtet, aber verfertigt (1816),[53] und sechs Jahre später eine Märtyrerlegende in altitalienischer Sprache täuschend nachgemacht.[54] Die hochgelehrten, überreichen Anmerkungen, mit denen er den Neptun-Hymnus erläutert, sind in Wahrheit die Bausteine, aus denen dieser zusammengesetzt ist.

Die Fähigkeit der sprachlichen und stilistischen Einfühlung war staunenswert. Latein, Griechisch und Italienisch in allen Zeitstilen und Tonarten schreiben zu können, war freilich eine gefährliche Errungenschaft und konnte ihn leicht zum Relativismus des Geschmackes sowohl wie des kritischen Urteils verführen. Bald waren die Franzosen der Aufklärung, bald die Griechen und Lateiner der Spätzeit, bald die Italiener des Trecento und Cinquecento und die archaisierenden Puristen der Gegenwart seine Vor-

bilder. Wir wollen dieses sattsam bekannte Schwanken seines beweglichen Geistes im Einzelnen nicht verfolgen. Er selbst hat es beobachtet und beschrieben. »Wenn ich,« sagt er mit Bezug auf die Jahre vor 1820, »den Tag über eine Zeitlang Griechisch oder Latein oder Französisch oder Italienisch gelesen hatte, pflegte ich am andern Morgen mit einer Reihe von Sätzen aus jenen Sprachen im Kopfe aufzuwachen, gleichsam im Selbstgespräch der Sprachen mit mir begriffen.«[55] Den Vorzug seines Geistes erblickte er in der Leichtigkeit der Einfühlung und Eingewöhnung, in der Fähigkeit, durch Lesen eines Gedichtes gleich Dichter, eines Logikers gleich Logiker zu werden, in Berührung mit einem Denker sich dessen Habitus noch an demselben Tage anzugewöhnen, einen Stil sofort oder rasch nachahmen oder eine Manier, sobald ihm gut schien, sich beilegen zu können.[56]

Man kann sich denken, wie sehr ihm das Übersetzen fremdsprachlicher Autoren zur Übung und zum Genuß gereichte. Das Wichtigste, das er in den Jahren 1815 bis 17 übersetzt hat, sind die Idyllen des Moschos, die Batrachomyomachia, der erste Gesang der Odyssee, der zweite der Aeneis, griechische Grabinschriften (Inscrizioni Triopee), das Moretum oder Frühstück des Landmanns (der Kräuterkloß), die Titanomachia, d. h. ein Stück aus Hesiod; und in Prosa die Schriften des Fronto und des Dionys von Halikarnaß. Was die poetischen Versuche betrifft, so zeigen sie, wie groß und schwer der Schritt von der Einfühlung in eine Dichtung und Sprache

bis zu deren schöpferischer Neubelebung mit eigenen Mitteln ist und wie viel dem Nachahmer zu tun bleibt, bevor er ein Übersetzer wird. Der persönliche Stil im doppelten Sinn des Wortes fehlt noch so gut wie ganz. Die Moschos-Übersetzung z. B., vielleicht die bemerkenswerteste Leistung, gibt weder einen Moschos noch einen Leopardi, sondern eine neutrale, blasse, korrekte und etwas steife Nachzeichnung. Das erste Idyll des Moschos, der *Ἔρως δραπέτης,* hat all seine Verschmitztheit und Saftigkeit verloren. Man vergleiche nur den Anfang.

Ἀ Κύπρις τὸν Ἔρωτα τὸν υἱέα μακρὸν ἐβώστρει·
εἴ τις ἐνὶ τριόδοισι πλανώμενον εἶδεν Ἔρωτα,
δραπετίδας ἐμός ἐστιν· ὁ μανύσας γέρας ἕξει·
μισθόν τοι τὸ φίλαμα τὸ Κύπριδος· ἢν δ' ἀγάγῃς νιν,
οὐ γυμνὸν τὸ φίλαμα, τὺ δ', ὦ ξένε, καὶ πλέον ἕξεις.

Venere un dì cercando Amor perduto,
Alto gridar s'udia: per sorte alcuno
Veduto avrebbe Amor per trivii errante?
Il fuggitivo è mio: chi me l'addita
Sicuro premio avrà, di Cipri un bacio.
Che se trovato alcun mel tragga innanzi,
Non un mio bacio sol, più speri ancora.[57]

Die erklärenden Beigaben: *perduto*, *un dì*, *udia*, *sicuro*, *speri*, diese Abrundungen, Füllungen, Motivierungen geben den Versen ein schulmäßiges totes Aussehen.

Merkwürdig frei hat Leopardi das fünfte Idyll gewendet. De Sanctis glaubt, hier eine persönliche, eigenartige und geradezu prophetische Dichtung, in der der Lyriker sich zum ersten Male selbst geahnt hat, keine eigentliche Übersetzung mehr sehen zu

müssen. Es scheint nicht, daß er sie mit dem griechischen Text verglichen hat. Wie dem sei, Leopardi hat aus dem furchtsamen und leicht komischen Landmann des Moschos, der bei Meeresstille die Schiffahrt liebt, vor dem Sturme aber landeinwärts flüchtet und im Haine sich die Ruhe, den Schlaf und die Sicherheit des Erdbodens lobt, einen arkadischen Sänger gemacht, der in das Schauspiel der wechselnden Natur versunken, seine Muse vergißt und sich ruhevoll und kühl in behaglichen Gefühlen wiegt. Die ganze Änderung aber ist durch eine falsche Lesart veranlaßt: nämlich *μοῖσα* statt *μοι γᾶ* im zweiten Vers. Leopardi dürfte in der Hauptsache dem Text des Henricus Stephanus gefolgt sein; heute liest man ihn anders, etwa folgendermaßen:[58]

Τὰν ἅλα τὰν γλαυκὰν ὅταν ὥνεμος ἀτρέμα βάλλῃ,
τὰν φρένα τὰν δειλὰν ἐρεθίζομαι, οὐδ᾽ ἔτι μοι γᾶ[59]
ἐντὶ φίλα, ποθίει δὲ πολὺ πλέον ἅ με γαλάνα.
ἀλλ᾽ ὅταν ἀχήσῃ πολιὸς βυθός, ἁ δὲ θάλασσα
κυρτὸν ἐπαφρίζῃ, τὰ δὲ κύματα μακρὰ μεμήνῃ,
ἐς χθόνα παπταίνω καὶ δένδρεα, τὰν δ᾽ ἅλα φεύγω,
γᾶ δέ μοι ἀσπαστά,[60] χἀ δάσκιος εὔαδεν ὕλα,
ἔνθα καὶ ἢν πνεύσῃ πολὺς ὥνεμος, ἁ πίτυς ᾄδει.
ἦ κακὸν ὁ γριπεὺς ζώει βίον, ᾧ δόμος ἁ ναῦς,
καὶ πόνος ἐντὶ θάλασσα, καὶ ἰχθύες ἁ πλάνος ἄγρα.
αὐτὰρ ἐμοὶ γλυκὺς ὕπνος ὑπὸ πλατάνῳ βαθυφύλλῳ,
καὶ παγᾶς φιλέοιμι τὸν[61] ἐγγύθεν ἆχον ἀκούειν,
ἁ τέρπει ψοφέοισα τὸν ἀγρικόν, οὐχὶ ταράσσει.

Quando il ceruleo mar soavemente
Increspa il vento, al pigro core io cedo:
La Musa non mi alletta, e al mar tranquillo,
Più che alla Musa, amo sedere accanto.
Ma quando spuma il mar canuto, e l'onda

Gorgolia, e s'alza strepitosa, e cade,
Il suol riguardo, e gli arbori, e dal mare
Lungi men fuggo: allor sicura e salda
Parmi la terra, allora in selva oscura
Seder m'è grato, mentre canta un pino
Al soffiar di gran vento. Oh quanto è trista
Del pescator la vita, a cui la barca
È casa, e campo il mare infido, e il pesce
È preda incerta! Oh quanto dolcemente
D'un platano chiomato io dormo all'ombra!
Quanto m'è grato il mormorar del rivo,
Che mai nel campo il villanel disturba!

Kein Zweifel, daß Leopardi auch hier wie bei den übrigen Stücken eine möglichst genaue Wiedergabe des buchstäblichen Sinnes erstrebte und weit davon entfernt war, seinen eigenen Lyrismus spielen zu lassen. Mit Wissen jedenfalls nicht. Trotzdem ist durch eine Art günstigen Zufalles etwas anderes daraus geworden, und De Sanctis folgt einem richtigen Eindruck, wenn er von dieser Nachdichtung sagt: ›Das Motiv oder Gefühl dieses Idylls ist die Seele in ihrer Absonderung von der Gesellschaft, unberührt von Leidenschaften und Sorgen, verschmolzen mit der Natur in Einsamkeit und Ruhe... Ein ursprüngliches und einfaches Gefühl, das die Grundlage aller idyllischen Dichtung und zugleich die letzte Grundlage der Leopardischen Lyrik ist.‹[62] — Heute wissen wir mit ziemlicher Sicherheit, daß man in dem griechischen Original das Bruchstück eines Streitgespräches zwischen Fischer und Landmann zu sehen hat, welches in bukolischer Aufmachung ein beliebtes unter dem Schlagwort con-

flictus maris et terrae bekanntes Thema behandelt.[68] An der Erkenntnis dieses einleuchtenden Sachverhaltes ist Leopardi teils durch französische und italienische Übersetzungen, die er verglichen hat, vor allem aber durch eine falsche Lesart verhindert worden. So eröffnet hier ein kleines Mißverständnis den Einblick in seine lyrische Eigenart, die sozusagen noch in der Tiefe schlummert. Durch eine beschädigte Stelle des griechischen Textes klingt schüchtern und leise, wie aus der Ferne, eine moderne italienische Melodie.

Solche Zufälle sind selten, denn Leopardi hat sie nicht gesucht. Die sachliche Genauigkeit, d. h. die Treue dem kritisch erfaßten Inhalt gegenüber geht ihm über alles. ›Was die Treue betrifft, die ich mit meinen zwei Augen beurteilen kann, da fürchte ich keinen Vergleich,‹ sagt er in der Vorrede zu seiner Übersetzung des zweiten Buches der Aeneis. Wenn ihn etwas verhindert hat, ein wirklich dichterischer Übersetzer zu werden und uns das Wunder einer Resurrectio statt der Mühsal einer Restauratio zu geben, so war es sein philologisches Gewissen. Eine immer wache kritische Selbstbelauerung läßt ihn von den Einzelheiten und Teilschönheiten seiner geliebten Texte nicht loskommen. Im Gemüt das lebendigste untrüglichste Gefühl für die Dichterseele seines Homer und Virgil, ein tumultuarisches, in Rausch, Taumel und Tränen sich ergehendes Erleben ihrer Schönheit und Größe, und daraus eine Art Zwang und Manie, dieses Lebensstromes sich zu bemächtigen, einen eigenen, italienischen Homer und Virgil

zu gestalten,[64] aber nach jedem Versuch und Anlauf wieder die Enttäuschung. Kaum hat er einen Gesang übersetzt, so gefällt er ihm selbst nicht mehr, und er sieht ein, daß er ihn eben nur kopiert hat. Keine Übersetzung kann das Original vergessen machen, und nie wird ein großer Lyriker ein großer Übersetzer sein. Mit dieser Unmöglichkeit hat Leopardi sich herumgeschlagen. Daß er sie so unmittelbar und stark empfand, ist ein Beweis seiner Ursprünglichkeit; daß er sich Rechenschaft darüber abgelegt und später nur Prosa noch, aber keine wirklich bedeutende Dichtung mehr übersetzt hat, ist ein Zeichen, wie deutlich er die Grenzen der Dinge und seines Könnens erkannte. Wenn man aus dem Tagebuch, aus den Briefen und Vorreden zusammenstellt, was Leopardi über das Geschäft des Übersetzens und seine Anforderungen, Schwierigkeiten und Gefahren geschrieben hat, wenn man sieht, wie sicher und streng er andere Übersetzer z. B. Poinsinet de Sivry, Giuseppe Venturi und Annibale Caro beurteilt und wie wenig er sich über die Fehler seiner eigenen Versuche täuscht, so ergibt sich, daß der Kritiker in ihm und nicht der Poet den Löwenanteil aus dieser Beschäftigung gewann. Für die Unterschiede der Sprachen und der Stile, der Zeiten und der Völker, der Nachahmungen und des Echten, des Umschriebenen und des Getroffenen, der Prosa und der Poesie hat hier zuerst sein Blick sich geschärft. Man denke an seine Erstlingsarbeit über das Epigramm. Sein Übersetzen, besonders wo es sich um Prosa handelte, aber meist auch der Poesie gegenüber, war

wesentlich ein Vergleichen, Abwägen und Messen, manchmal sogar, wie in der Übersetzung des Dionysios, ein Zählen der Wörter. Seine prosaischen Übersetzungen sind daher zuverlässig und, sobald er die Unarten des Purismus abgestreift hat, einwandfrei, entbehren aber auch der tieferen Bedeutung für das Verständnis seines Werdeganges.

Eine Dichtung in ihrer natürlichen Ursprünglichkeit, sagt er,[65] könne eigentlich nur als sophistische Nachahmung und gesuchte Kompilation wiedergegeben werden, sofern der Übersetzer gewissenhaft sein wolle, oder aber, sofern er frei und selbst ursprünglich sein wolle, als eigenes und neues Werk, also nicht mehr als Übersetzung. — Die vollendete Übersetzung sei nicht die, in der der Grieche als ein Grieche in italienischem Gewand erscheine, sondern dermaßen eingebürgert im Italienischen, wie er als Grieche es im Griechischen war. Man könne daher nicht jeden Dichter auf jeden sprachlichen Boden verpflanzen. Von den modernen Sprachen galt ihm mit Recht wohl die französische als diejenige, auf der fremdländische Blumen am schwersten gedeihen, als die wesentlich unpoetische.[66]

Von diesen Anschauungen aus gewinnen Leopardis Bemühungen um die Batrachomyomachia ein besonderes Interesse. Sie lassen sich von 1815 bis zu seinem Tode verfolgen. Zum erstenmal übersetzt er das kleine komische Epos als Siebzehnjähriger, etwa sechs Jahre darauf unterwirft er diese Arbeit einer gründlichen stilistischen Reinigung und vier Jahre später, 1826, einer nochmaligen Besserung, und kurz

vor seinem Tode dichtet er eine freie Fortsetzung dazu: die Paralipomeni della Batracomiomachia. In keinem anderen Motive hat Leopardis Philologismus sich so eng und zäh mit seiner Dichtkunst verbunden wie in dem des Froschmäusekrieges. Man wird den Paralipomeni am ehesten gerecht, wenn man sie als das verspätete Kind einer Humanisten-Laune betrachtet; wie man andererseits die drei Übersetzungen der Batrachomyomachia als den stärksten Versuch einer künstlerisch freien Wiedergabe oder Nachdichtung muß gelten lassen. Hier klebt er nicht mehr wie bei seinem Moschos, Homer und Virgil an den Einzelheiten und am Buchstaben des Textes, sondern bemüht sich, wie er selbst sagt, »die Gedanken des griechischen Dichters derart zu den seinen zu machen, daß die Übersetzung das Aussehen eines Originales gewinnt und dem Leser nicht mehr auf jeder Seite der Eindruck eines griechischen Gedichtes aus dem Altertum entgegentritt.«[67]

Der griechische Hexameter ist durch gereimte Elfsilbler in der Strophe der Animali parlanti des Abate Casti, also in Sextinen ersetzt: ein Zeichen, wie sehr Leopardi nach moderner, leicht geschürzter Form strebte. Daß er sich gerade an das politisch-satirische Tierepos des 18. Jahrhunderts und zum Teil wohl auch an die beliebten Fabeln des Lorenzo Pignotti[68] anlehnte, hängt offenbar damit zusammen, daß er in der Batrachomyomachia nicht nur eine Parodie des Homerischen Epenstils erkannte, sondern auch einen ethisch-politischen Grundgedanken witterte. Es ist derselbe Gedanke und etwa dieselbe Moral und Ten-

denz, in deren Dienst die Paralipomeni stehen, nämlich daß die Schlachten der Helden von Troja, bezw. die Freiheitskämpfe der Italiener des Risorgimento, etwa gerade so wichtig und des Eingriffs der olympischen Götter und der Verherrlichung durch Dichterwort würdig seien wie ein Krieg zwischen Fröschen, Mäusen und Krebsen. Mag Leopardi diese voreilige Deutung der Batrachomyomachia zuerst bei dem Aufklärungsjournalisten Jean Leclerc gefunden haben, er hat sie sich ganz zu eigen gemacht. Sie ist mehr und mehr sein politisches Glaubensbekenntnis geworden, sofern der Zweifel Glaube heißen kann. Der Politik gegenüber ist Leopardi sein Leben lang ein typischer Philologe und Humanist geblieben: bald mit Begeisterung, bald mit höchster Reizbarkeit und Ironie, aber immer nur wesentlich gefühlsmäßig und phantastisch beteiligt; ohne den praktischen Glauben und Willen und darum auch ohne die tiefere Einsicht in den Sinn der politischen Kämpfe.

Wir haben gelegentlich des Versuches über die volkstümlichen Irrtümer der Alten beobachtet, wie frühe und stark die Denk- und Sprachformen der Ironie sich bei Leopardi gebildet haben. Hier zeigt es sich wieder. Der freie und junge Übersetzer läßt seine eigene Tonart walten: munter, etwas lässig und bei aller Behendigkeit manchmal noch linkisch,[69] aber witzig und scharf. Die harmlose Kindlichkeit des Originals ist altklug, kühl und spitz geworden. Besonders die Stellung der Götter zu dem kämpfenden Kleinleben der Tiere, die der Grieche so drollig und gutmütig skizziert hatte, verliert bei Leopardi

ihre ganze Gemütlichkeit und wird in den späteren Fassungen noch kühler als in der ersten. Die Olympier nehmen bei ihm etwas Steifes, Zynisches und Eisiges an, ihr liebes Lächeln, ihre Angst vor den Waffen des Fern- und Nahkampfes der Mäuse und Frösche, ihre onkelhaften Besorgnisse und Verlegenheiten, ihr ganzes rubikundes Wesen verblaßt. Man glaubt eine feindselige oder fremde Luft zwischen Gottheit, Geschöpf und Dichter zu spüren. Die drei folgenden Stellen lassen die aufklärerische Ernüchterung der humorvollen Arabeske vielleicht am besten erkennen.

Ζεὺς δὲ θεοὺς καλέσας εἰς οὐρανὸν ἀστερόεντα,
καὶ πολέμου πληθὺν δείξας, κρατερούς τε μαχητάς,
πολλοὺς καὶ μεγάλους ἠδ' ἔγχεα μακρὰ φέροντας,
οἷος Κενταύρων στρατὸς ἔρχεται, ἠὲ Γιγάντων,
ἡδὺ γελῶν ἐρέεινε, τίνες βατράχοισιν ἀρωγοὶ
ἢ μυσὶ τειρομένοις·

Mentre vestita già con fiero volto
Sta l'armata sul lido, e i topi attende,
Giove allo stuol de' Numi in ciel raccolto
Le opposte squadre addita, e a parlar prende:
Vedete là quei tanti armati e tanti,
Emuli de'Centauri e de'Giganti?

Verran presto alle mani. Or chi di voi
Per i topi sarà, chi per le rane?

Sodann der Schluß von Athenes Antwort:

ἀλλ' ἄγε, παυσώμεσθα, θεοί, τούτοισιν ἀρήγειν,
μή κέ τις ἡμείων τρωθῇ βέλει ὀξυόεντι,
μήτις καὶ λόγχῃφι τυπῇ δέμας ἠὲ μαχαίρῃ·
εἰσὶ γὰρ ἀγχέμαχοι, καὶ εἰ θεὸς ἀντίον ἔλθοι·
πάντες δ' οὐρανόθεν τερπώμεθα δῆριν ὁρῶντες.

Orsù, nessun di noi si faccia duce
De'combattenti che a pugnar sen vanno,
Abbiasi cicchessia vittoria o danno.

Ferito esser potria da quelle schiere
Un Nume ancor, se fossevi presente.
Meglio è fuggire il rischio, ed a sedere
Pòrci a veder la pugna allegramente.

Die dritte Fassung ist noch schnodderiger:

Or quanto a questa guerra, il mio parere
È lasciar fare e starcela a vedere.

Non saria fuor di rischio in quella stretta
Un nume ancor. Credete a me: la gente
Quand'è stizzita e calda, non rispetta
Più noi ch'un becco, un can che sia presente.

Und schließlich der Schreck des Göttervaters über den militärischen Erfolg der Mäuse:

Ὢ πόποι, ἦ μέγα ἔργον ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὁρῶμαι·
οὐ μικρόν μ' ἔκπληξε Μεριδάρπαξ, κατὰ λίμνην
ἐνναίρειν βατράχους βλεμεαίνων· ἀλλὰ τάχιστα
Παλλάδα πέμψωμεν πολεμόκλονον, ἠὲ καὶ Ἄρην,
οἵ μιν ἀποσχήσουσι μάχης, κρατερόν περ ἐόντα.
Ὣς ἄρ' ἔφη Κρονίδης· Ἄρης δ' ἀπαμείβετο μύθῳ·
οὔτ' ἄρ' Ἀθηναίης, Κρονίδη, σθένος, οὔτε γ' Ἄρηος
ἰσχύσει βατράχοισιν ἀρηγέμεν αἰπὺν ὄλεθρον.
ἀλλ' ἄγε, πάντες ἴωμεν ἀρηγόνες· ἢ τὸ σὸν ὅπλον . . .

Ahimè, dice agli Dei, che vedo in terra!
Rubatocchi il figliuol d'Insidiapane
Distrugger vuol con ostinata guerra
Tutta quanta la schiatta delle rane;
E forze avria per farlo ancorchè solo,
Ma Palla e Marte manderem sul suolo.

E che pensasti mai? Marte rispose,
Con tal sorte di gente io non mi mesco,

Per me, Padre, non sono queste cose,
E se le voglio far, non ci riesco:
Nè Pallade pur lei dal ciel discesa
Meglio riuscirebbe in quest'impresa.

Tutti piuttosto discendiamo insieme.
Ma certo i dardi tuoi saran bastanti...

Die Paralipomeni, das späteste Werk Leopardis, so hoch sie an sprachlicher Kunst und Berechnung die Nachdichtung des Siebzehnjährigen überragen, bedeuten doch keinen dichterischen, das heißt keinen menschlichen Fortschritt. Die Vision des tierischen Menschenkampfes ist dort zwar schärfer und moderner geworden und hat sich insbesondere mit Anspielungen auf die Zeitverhältnisse beladen, aber der Geist der Satire bleibt in jenem Philologismus befangen, der nur reizbar und erfinderisch, aber nicht schöpferisch sein kann. Hier liegen die Grenzen der philologischen Erziehung und Bildung. Man erwarte nicht, daß sie Kraft habe, einem Ironiker zum Humor, einem Zweifler zum Glauben und einem Büchermenschen zur Lebensfreude zu helfen.

Das Verhältnis Leopardis zu der Antike ist eben dadurch, daß es wissenschaftlich und fachmäßig verankert und geregelt wurde, kein rein gemütliches, dichterisches, religiöses geblieben wie bei Hölderlin. Weil Leopardi seine Griechen und Lateiner mit der kritischen Brille liest, kann er sie phantasierend nicht wieder beleben. Wie begeistert und frisch spricht er in seinem Vorwort zu der Giganten-Schlacht von der einfachen Großheit hesiodischer Dichtung, aber wie gezwungen und linkisch gibt er sie wieder.

Tutti quel giorno
Svegliar femmine e maschi immensa zuffa
Gli Dei Titani e i di Saturno usciti
E i di sotterra da l'Erebo tratti
Per Giove in luce, orribili gagliardi,
Di sfolgorata possa. Cento mani
Lor gittavan le spalle, e questo a tutti,
E da le spalle a ciaschedun cinquanta
Teste nascean su le granate membra.
Fronteggiaro i Titani, tramenando
Ne la dogliosa pugna eccelse balze
Co le mani robuste. E di rincontro
Baldi i Titani ingagliardian le squadre;
E di possanza a un tempo opre e di mani
Sfoggiavan questi e quegli. Orrendamente
L'interminato ponte reboava,
Alto strepeva il suol, gemea squassato
L'aperto cielo, e a la divina foga
Da l'imo il vasto tracollava Olimpo.
Pervenne al buio 'nferno il poderoso
Crollo e'l sonante scalpitar, lo sconcio
De' vigorosi colpi rovinio.[70]

Wie fremdartig und mühsam ausgeklügelt erscheint in diesen Versen die ungefüge Naturgewalt.

Die Tage der Humanisten des 15. Jahrhunderts, da das Alte noch neu und die junge Philologie dem Herzen noch nahe stand, so nahe, daß Pontan, Sannazar und Polizian in der Antike aufgingen, lebten und dichteten als in einer Gegenwart und den historischen Abstand vergaßen, waren vorüber. — Selbst eine kleine Dichtung wie das Frühstück des armen Landmannes, ein reizendes hellenistisches Genrebildchen in virgilianischem Latein, das Moretum, das dem Gemüt des jungen Leopardi gewiß zusagen

mußte und das er mit größter Sorgfalt behandelt hat, bleibt kühl und fremd in seiner Nachdichtung.[71] Hier hätte er die maliziöse Sesta rima nicht wieder verwenden dürfen, nachdem für derlei Plauderdichtung und Landbeschreibung das behagliche Capitolo und der schlichte Verso sciolto durch Künstler wie Ariost, Tansillo und Bernardino Baldi[72] zubereitet waren. Und wenn er sich gemütvoll in die zufriedene Armut des guten Bäuerleins versenkt hätte, so hätte ihm zum Schluß nicht noch ein Reimpaar entschlüpfen können wie dieses:

> Indi fuor esce, ed aggiogati i buoi,
> Gli spinge il solco a far pe'campi suoi.[73]

Diese campi suoi, von denen im lateinischen Text keine Spur ist, umgeben den exigui cultor rusticus agri — quis enim contractior illo? — mit einer gänzlich deplacierten Glorie von Großgrundbesitz. — Die schwierigsten Wörter und Satzgebilde versteht Leopardi aufs Haar, er weiß auch den Geist und die Stilart einer antiken Dichtung wohl zu bestimmen, nur festhalten, durchführen, neugestalten kann er nicht. Sobald er ein fremdes Kunstwerk verstanden, erklärt und gereinigt hat, ist sein Gemüt schon nicht mehr ganz bei der Sache.

Der Dichter geht eigene Wege und entfernt sich mehr und mehr von dem Philologen, dessen Arbeiten im Lauf der zwanziger Jahre immer exakter und fachmäßiger, aber auch seltener werden. Die kritische, erläuternde und übersetzende Beschäftigung mit den Texten, etwa bis zum Jahre 1819 ein leidenschaftliches Bedürfnis für Leopardis Geist, wird ihm eine

schwere Arbeit und schließlich eine unerträgliche Fron im Dienste des Buchhändlers. Wie hat er geseufzt und sich pflichtmäßig gelangweilt unter den Arbeiten an der Cicero-Ausgabe, am Petrarca-Kommentar und an der italienischen Chrestomathie![74] Die zwanziger Jahre bringen auch noch einige Übersetzungen griechischer Dichter, wie die Satire des Simonides gegen die Weiber, 1823, und wohl gleichzeitig die zwei Fragmente: Ogni mondano evento und Umana cosa picciol tempo dura, ferner die dritte Fassung des Froschmäusekrieges, 1826, und das Bruchstück einer Epistel Petrarcas an Giovanni Colonna, 1827; aber diesen Kleinigkeiten kommt neben der eigenen Dichtung, die sich inzwischen so mächtig entfaltet hat, keine entscheidende Bedeutung mehr zu, so wenig wie den an und für sich vortrefflichen Prosa-Übersetzungen des Isokrates und Epiktet (1824—25).

Die philologischen Jugendarbeiten Leopardis haben indes noch andere Früchte gezeitigt.

Es hat sich in ihnen nicht nur, wie wir bisher gesehen haben, schüchtern und eigenwillig, unter der Schutzhülle des Gelehrtentums ein Dichter entwickelt, es hat sich nicht nur eine sprachliche Feinfühligkeit ohnegleichen und ein kritisches Stilbewußtsein und, was man sonst noch literarischen Geschmack nennt, ausgebildet; es vollzieht sich von hier aus auch der Umschwung zu der Philosophie. Nicht, daß der junge Gelehrte sich unmittelbar oder stark mit alten Philosophen, etwa mit Plato und Aristoteles be-

schäftigt hätte. Die Anregung zum philosophischen Denken kommt ihm wesentlich aus der Betrachtung der Dichtung, des Stiles und der Sprache. Wenn man Leopardis Philosophie verstehen will, muß man sich immer wieder ihres ästhetischen und philologischen Ursprungs erinnern. Wo hätte denn sonst ihre Logik sich schärfen und zur Selbständigkeit gewöhnen sollen? Waren doch Literatur und Sprache die einzigen dem angehenden Denker wirklich vertrauten Gegenstände, und nur an vertrauten, dem theoretischen Interesse wirklich lebendigen Dingen übt sich die Kunst der Begriffe. Lange bevor Leopardi zu eigenen und klaren Gedanken über die Fragen der Religion sich durcharbeitete, hatte er über das Wesen der Dichtung, des Stiles und der Sprache und besonders über das Verhältnis der antiken Poesie zu der modernen sehr gründlich nachgedacht. Wie sicher und scharf schon in den Jahren 1815 und 16 seine Urteile über moderne Übersetzer der Alten, z. B. in der Vorrede zu Moschos, in dem Brief ai compilatori della Biblioteca italiana vom 7. Mai 16[75] und besonders in der Einleitung zu der Hesiod-Übersetzung. Da ist nicht nur Kleinkritik und Wortklauberei, da sind schon große grundlegende Gedanken, an denen Leopardi sein Leben lang mehr oder weniger folgerichtig weiter spinnen wird. Z. B. »Wer weiß nicht, daß die Dichtung den umgekehrten Weg geht wie die Wissenschaft? Während diese mit der Zeit immer größer wird, ist jene bei ihrer Geburt schon riesenhaft und kann später nur kleiner werden.«[76] Die Größe der antiken Dich-

tung ruht für ihn auf der noch ungebrochenen Einheit von Natur und Kunst. »Schöne Zeit, da der Poet in einer frischen, jungfräulich unberührten Natur alles mit eigenen Augen betrachtend, ohne sich nach Neuigkeiten abzuzappeln (denn alles war da noch neu), schöpferisch und ohne darum zu wissen, die Regeln der Kunst hervorbrachte mit jener lässigen Selbstverständlichkeit, die heute mit aller Kraft des Geistes und Studiums kaum mehr erreicht wird, und göttliche und ewige Dinge sang.«[77]

Im Juli 1816 schrieb Leopardi gegen eine Abhandlung der Frau von Staël De l'esprit des traductions einen offenen Brief und forderte mit jugendlicher Einseitigkeit, daß die italienische Dichtung sich lediglich an den Griechen, an den Lateinern und an ihrer eigenen, italienischen Vergangenheit weiterbilde, ohne sich durch Vorbilder der nordischen Literaturen, welche Frau von Staël empfohlen hatte, beirren zu lassen.[78] Gewiß kennt der unerfahrene Patriot und Humanist noch kaum, was er so leidenschaftlich verwirft, die romantische Dichtung des Nordens, und verschließt sich dem Fremden aus literarischem Nationalstolz, aber im Grunde ist es doch ein philosophischer Geist, oder, wenn man will, Prinzipienreiterei, was dieses Schriftchen durchdringt. Das italienisch-humanistische Prinzip erhebt sich gegen das europäisch-romantische. Der junge Streiter ist sich dieser Sachlage bewußt und verharrt auf dem Gedanken, daß nur die Antike und höchstens noch, wer ihr als unmittelbarer Erbe nahesteht, nämlich die große italienische Literatur, eine aus reiner, un-

gesuchter Naturhaftigkeit geborene Dichtung besitzen und daß diese natürliche Ursprünglichkeit durch das Hereintragen physischer und metaphysischer Wissenschaften und sonstiger Spekulationen und Reflexionen moderner Art nicht ersetzt, sondern nur entstellt werden kann.

Zwei Jahre später, 1818, hat Leopardi diese Gedanken in dem umständlichen Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica[79] weitergeführt. Mag hier noch so viel Entlehntes stecken, und mag die Gleichsetzung von Natur und Antike, ein alter Gemeinplatz der Renaissance-Poetik, ganz und gar keine philosophische Entdeckung des jungen Leopardi sein, so bleibt der Discorso darum nicht weniger eine philosophische Schrift. Denn hier zum ersten Male wird Leopardi sich seiner eigenen Begabung, seines eigenen Geschmacks und der persönlichen dichterischen Aufgabe bewußt, deren Lösung den Rest seines Lebens füllt. Wenn er auch wenig von sich selbst und meist nur von der Dichtung im allgemeinen spricht, so fühlt man doch auf jeder Seite, daß es um seine eigenste Angelegenheit geht. Wer so von allgemeinen Fragen her — mögen es nun »Welträtsel« sein oder, wie hier, nur ein paar Stil- und Geschmacksachen — in die eigene Brust hinableuchtet, der ist reif zum Eintritt in den Tempel der Philosophie, über dessen Portal die Forderung der Selbsterkenntnis steht.

Der junge Gelehrte, der bei Büchern und Papier seine Jugend verbraucht hat, kommt jetzt zu der Einsicht, daß die ganze gebildete moderne Menschheit,

daß er selbst vor allem durch den Wust des Wissens und der Kultur hindurch den Rückweg zu der Ursprünglichkeit suchen und finden muß und daß es der Beruf des Dichters ist, seine Zeit zum Quell der Kindheit zu führen. Er ahnt nun aber auch das Entscheidende schon: nämlich, daß das Ziel nicht durch Verzicht auf Wissenschaft, Bildung und Studium und ebensowenig durch unmittelbare »Nachahmung der Natur« erreicht werden kann; daß es vielmehr einer Tat der Befreiung, Enthüllung, Beseitigung von Hindernissen, Reinigung und Offenbarung bedarf. »Wir, deren Ohren so voll sind von fremden Sprachen, wir, denen so viel Natürliches beschattet, verknotet, verborgen, unterdrückt und erstickt ist, wir als Zuschauer und Teilhaber von Sitten, die den natürlichen so fern und so feindlich sind, umgeben von eitel Unnatur, die nicht nur in andern, sondern in uns selber wurzelt, sehend, hörend, sprechend, handelnd Tag für Tag im Unnatürlichen: wie wollen wir anders als durch Umgang und Vertrautheit mit den Alten in der Dichtung die natürliche Sprache wieder gewinnen und wieder sehen lernen, was an der Natur uns verborgen, den Alten aber bekannt ist, und all die Gewohnheiten ablegen und all das Zeug vergessen und all das andere wieder annehmen und auffrischen, kurz in der zivilisierten Welt die primitive wieder schauen, bewohnen und innig verstehen und in der Unnatur die Natur?«[80] — Freilich, meint er, die viele Wissenschaft behindere unsere Natürlichkeit, und die Reflexion sei ein Hemmschuh der Phantasie; aber nicht schwächer im Grunde, nur

unfreier, lahmer und linkischer sei unsere dichterische Kraft geworden. ›Es bleibt die Kraft, aber sie geht müßig; es bleiben die Gefilde, auf denen der phantastische Drang sich zu üben pflegte, aber der Intellekt hat sie eingeschränkt . . . Die Schranken zu sprengen tut not: das kann nur ein Dichter, das ist seine Aufgabe.‹ [81]

Ein leiser Zweifel, daß ihm dieser Durchbruch nicht durch bloße Fühlung mit der Antike gelingen werde, steigt auf in Leopardi. Es dämmert ihm, daß vielleicht der ganze Giftbecher neuzeitlicher Wissenschaft und Philosophie will ausgetrunken sein, bevor die neue Poesie, nach der er trachtet, ihm erstehen kann. [82] Aber er wehrt sich leidenschaftlich und verbohrt gegen die unbequeme Wahrheit und hofft noch, die schwermütigen Grübeleien des Nordens sich sparen und den Eroberungszug der romantischen Denker und Dichter von seinem geliebten Vaterland fernhalten zu können. Jedoch der erste Schritt, der aus einer wesentlich humanistisch-philologischen Beschäftigung mit dem Altertum herausführt, ist getan; der zweite wird nicht länger zu vermeiden sein. Die verhaßte Romantik mit ihren weltschmerzlichen Gedanken erwartet den Dichter an dem Weg, den er eingeschlagen hat. Schon das folgende Jahr, 1819, sehen wir ihn in die Corinne der Frau von Staël vertieft, [83] mit dem Entwurf eines Werther-artigen Romans beschäftigt, [84] ja sogar einen krassen und übel romantischen Stoff besingen, den er noch kurz zuvor mit Abscheu zurückgewiesen hatte. [85]

LEOPARDISCHE GEMÜTSZUSTÄNDE UND DAS TAGEBUCH

Wir haben bisher nur immer den tätigen Arbeiter gesehen. Aber von Zeit zu Zeit und allmählich häufiger und schwerer kommen Stunden, Tage, Wochen und Monate der Muße, der Müdigkeit, der Langeweile, Erschöpfung, Verzweiflung und Apathie über ihn. Bis zur Unerträglichkeit steigern sich diese Zustände zum erstenmal im Lauf des Jahres 1819. Am 19. November schreibt er an Giordani: »Ich bin betäubt von dem Nichts um mich her und kann kaum die Feder noch führen, um dir zu antworten. Wenn jetzt der Wahnsinn mich packte, so müßte ich, dünkt mich, versteinert sitzen mit starren Augen und offenem Mund, die Hände zwischen den Knien, ohne Lachen und Weinen, und es brauchte Gewalt, mich von der Stelle zu scheuchen. Ich bin zu matt, um noch zu wünschen — nicht einmal den Tod. Nicht daß ich ihn irgend fürchtete, aber zwischen einem Leben, dem selbst die Schmerzen nicht mehr zusprechen wollen, und dem Tod sehe ich keinen Unterschied. Jetzt ist es so weit, daß die Langeweile, die erst nur wie ein müder Druck auf mir lastete, mich drosselt und peinigt. Entsetzlich diese Leerheit aller Dinge und des menschlichen Daseins, wenn alle Leidenschaften so tot sind und erloschen wie in meiner Brust. Das bringt mich außer mir und zeigt mir, wie die eigene Verzweiflung auch nur ein Nichts ist . . . Die Studien, die Du so liebevoll mir zuredest fort-

zusetzen, hab' ich seit acht Monaten nun schon verlernt. Denn die Nerven der Augen und des Gehirns sind derart erschöpft, daß ich weder lesen noch aufmerken kann, wenn man mir irgend etwas vorliest, noch überhaupt einen Gedanken, so groß oder klein er sei, festhalten.«[1]

Ein so lebendiger, reizbarer und auf geistige Tätigkeit gerichteter Mensch steht Höllenqualen aus im Müßiggang. Kaum setzt die Anstrengung aus, so wird die Ruhe zur Qual, und die unfreiwilligen Hemmungen reiben ihn auf. Die Wollust des gefühlvollen Schwelgens, die wache Träumerei und den Genuß der Dämmerzustände hat diese lyrische Natur nur wenig gekannt, hat sie jedenfalls nicht als Behagen und gemütliche Erholung empfunden; denn alsbald erstarrten sie ihm zu Langeweile: ein Zustand, den er am allerwenigsten ertragen konnte. Wie Schopenhauer leidet er an der Langeweile als der spezifischen Qual des geistig lebendigen Menschen, der einzigen, an die man sich niemals gewöhnen kann.[2] — Oder aber, die Gefühle wurden ihm so heftig, die Träume so laut und hell, die Dämmerzustände so ängstigend, daß sie ihn folterten und umtrieben wie einen Besessenen. Besonders in der Kindheit hat die wilde Jagd der Phantasien und Leidenschaften ihn gehetzt.[3] Die Überreizung einerseits, die Langeweile andererseits lassen ihn zum Gefühl der Behaglichkeit nur selten kommen. Es fehlt ihm auch die nötige Schwere des Temperamentes, das Phlegma, um sich im Nichtstun vergessen zu können. Die orientalische und südliche Versunkenheit, Gelöstheit und Schwarmgeisterei ist

ihm so fremd und unleidlich wie die nordische. Daher ihn auch die Zustände der Betäubung und des Rausches nicht erfreuen können. Er spricht zwar einmal von der Lust der Schwächezustände, doch liegt sie für ihn weniger in der Auflösung des Bewußtseins als im Abflauen der Ängste, Sorgen, Wünsche und Hoffnungen.[4] Alles in allem war Leopardi weder ein Freund noch ein Liebling des Dionys. Trunkenheit, sagt er, ist die Mutter des Frohsinns, und Frohsinn ein Kind des Irrtums.[5]

Diese geringe Veranlagung zur Ausschweifung und Schwelgerei, zur fleischlichen und sinnlichen so wenig wie zur seelischen und geistigen, der Drang nach Maß, Nüchternheit, Keuschheit und Klarheit ist grundlegend für Leopardis Natur. Er unterscheidet sich dadurch von der Mehrzahl der Romantiker. Menschen wie Chateaubriand und Byron sind ihm unangenehm.[6] Von allen Gemütszuständen scheut er die äußersten am meisten, das Außersichsein, sei es in der apathischen Form der Dumpfheit und Verzweiflung, sei es in der manischen der Raserei und Ausgelassenheit. Eben weil er sie aus Erfahrung kennt und die Verwüstungen, die sie anrichten, am eigenen Leib und im eigenen Gemüt nur zu oft hat spüren müssen, bemüht er sich, sie auf jede Weise zu dämpfen und zu meistern. In Freud und Leid ringt er nach dem Gleichgewicht. Man kann sich sein ganzes Seelenleben als ein vorsichtiges Schreiten auf schmalem Pfade zwischen Abgründen veranschaulichen. Durch das Denken und durch das Gestalten, als Philosoph und als Dichter die dunkeln Mächte des Gemütes zu

bannen, ist sein stetes Sinnen und Trachten. Wissenschaft und Poesie haben seinem Seelenleben gegenüber die Aufgabe, Ordnung und Sicherheit zu stiften und den inneren Frieden zu wahren. Sie sind die apollinischen Wächter und Lenker seines Gemütes.

Keine Regung, keine Anwandlung, kein Einfall noch Gedanke tritt über die Schwelle seines Bewußtseins, daß er sie nicht aufzeichnete und ihr Treiben verfolgte. Seit dem Schmerzensjahre 1819, da seine Arbeitskraft zusammenbrach und die Verzweiflung ihm ins Haus fiel, hat er eine mehr als zehnjährige Kontrolle über sich selbst verhängt. In den Jahren 1819 bis 1829 ist kaum ein inneres Erlebnis, das in seinem großen siebenbändigen Tagebuch nicht seinen Niederschlag fände. Wir haben gesehen, wie er schon 1817 in dem Diario d'amore seine erste Liebe Schritt vor Schritt verfolgte. Ein ähnlicher, weniger planvoll durchgeführter Ansatz zur Selbstbeobachtung sind die Ricordi e appunti des Jahres 1819: lose Aufzeichnungen, die ohne jede Gliederung und Interpunktion auf sechs Papierblättchen in winziger Schrift gekritzelt sind und dem Fernerstehenden durch ihre abgerissene Kürze und Sprunghaftigkeit beinahe unverständlich bleiben. Ungefähr gleichzeitig setzt das große Tagebuch ein: 4526 eng geschriebene Seiten,[7] von denen die meisten in die Jahre 1819 bis 29 gehören. 1831 und 32 sind nur mehr zwei Seiten hinzugekommen. Mehr als zwei Drittel des Ganzen stammen aus den Jahren 1821 und 23.

Wenn man diese Aufzeichnungen richtig beurteilen will, muß man sie, glaube ich, unter den Gesichts-

punkt der seelischen Gesundheitspflege und des geistigen Haushalts stellen. Ich wüßte sonst keinen Begriff, dem sie sich zwangloser einfügten. Denn es sind im reinen Sinn des Wortes weder religiöse Betrachtungen, noch philosophische Abhandlungen, noch poetische Stimmungsergüsse, noch sittliche Bekenntnisse, noch wissenschaftliche Forschungsergebnisse, noch lebensgeschichtliche Erinnerungen, noch skizzenhafte Entwürfe oder Gedächtnishilfen, Lesefrüchte und Materialien zu literarischen Arbeiten; es ist von all dem ein Mischmasch oder Sammelsurium, daher ihm Leopardi selbst den Namen Zibaldone gab.[8] Ein Plan hat dem Schreiber niemals vorgeschwebt. An einem und demselben Tage, beispielsweise am 4. Februar 1821, schreibt er Betrachtungen über die Grenzen unserer Erkenntnis, über den Begriff der Seele und die Unsterblichkeitsfrage, zeichnet einen Gedanken über eine Stelle aus Sallust's Bellum Catilinarium auf, den er drei Jahre später zu einem Dialog verarbeiten wird, sagt sich, daß es nötig sei, sich im Getrieb der Welt mit Egoismus zu waffnen, schließt daran ein Beispiel aus den Parteikämpfen im alten Rom, sodann einen Gedanken zum natürlichen Recht des Monarchen auf Herrschaft und über die Grenzenlosigkeit der menschlichen Eigenliebe und schließlich eine Betrachtung des Wandels, den die Begriffe ›Gesellschaft‹ und ›Welt‹ durch das Christentum erfahren haben. — Andere Male erstreckt sich ein einziger Gedanke in langer zusammenhängender Abhandlung über mehrere Tage oder wird nur kurz durch ein Zitat, durch einen grotesken Einfall, durch

eine Etymologie oder textkritische Anmerkung oder dergl. durchbrochen. Einen breiten Raum nehmen die Vorbereitungen zu einer Geschichte der romanischen Sprachen ein.[9]

Um sich in diesem Durcheinander zurecht zu finden, hat Leopardi in der Zeit vom Juli bis Oktober 1827 ein Sachregister mit Schlagwörtern angelegt. Außerdem hat man zwei Teil-Indices für besondere Zwecke von ihm und schließlich ein von den Herausgebern gefertigtes Namenverzeichnis.

Es ist bezeichnend, daß das unmittelbar Persönliche in dem Tagebuch keine hervortretende Rolle spielt, sondern meist hinter einem Schleier von allgemeineren Betrachtungen im Hintergrund bleibt. Es ist darum nicht weniger gegenwärtig; nur eben gebändigt und beschwichtigt durch das Medium des sachlichen Denkens und einer wenn auch nicht vollendeten, immerhin leidlich gepflegten sprachlichen Form. Wen nach Intimitäten und seelischen Nuditäten lüstet, der kommt hier schlecht auf seine Rechnung. Einige Beispiele.

Man ist gewöhnt, in dem berüchtigten Charakterbild einer streng katholischen Frau, in der die Bigotterie alles menschliche Gefühl ertötet hat, die Mutter Leopardis zu sehen. Wenn man aber mit Aufmerksamkeit die betreffenden Seiten des Tagebuches (353 ff.) nachliest, erkennt man, daß er vielleicht mehr an die ›Charktere‹ des Theophrast als an Frau Adelaide dabei gedacht hat. Wenige Tage zuvor hatte er nämlich Theophrast gelesen und schmeichelte sich, die Modernität dieses antiken Philosophen

als erster entdeckt zu haben.[10] Theophrast hat ihm geholfen, das dumpfe Verhältnis zu der Mutter, das ihn schwer bedrückte, in so greller Weise zu objektivieren und mit literarischer Kälte sich zum schriftstellerischen Thema zu machen. Gerade seine heimlichsten Gefühle und Gemütszustände literarisiert er und stellt sie bis zur völligen Entfremdung vor sich hin, um mit ihnen fertig zu werden. — Wie schwer er z. B. an seiner körperlichen Häßlichkeit leidet, hat er unmittelbar nie gesagt, aber man sieht es aufs deutlichste, wenn man Sätze liest wie die folgenden: »Sokrates ist ein abscheuliches Sujet für eine Tragödie; und ein Romanschreiber, der häßliche Menschen im Unglück zeigt, wird jedermann kalt lassen. Auch der lyrische Dichter muß in jeder Art von Poesie sich wohl hüten, nur ahnen zu lassen, daß er häßlich ist, denn, wenn wir eine schöne Dichtung lesen, stellen wir uns gleich einen schönen Dichter vor, und das Gegenteil wäre uns abstoßend; ganz besonders wenn uns der Dichter etwa wie Petrarca von sich selbst und seinen Leiden und seiner unglücklichen Liebe spricht.«[11] — »Ein Mensch mit Phantasie, Gefühl und Begeisterung, dem die körperliche Schönheit fehlt, ist der Natur gegenüber ungefähr das, was einer Geliebten gegenüber der glühendste und aufrichtigste Liebhaber ist, dem keine Gegenliebe wird«[12] usw. Leopardi hat sich gegen das Leidensgefühl seiner Häßlichkeit dadurch gewehrt, daß er es zur Grundlage einer umständlichen Philosophie des Schönen machte.

Kurz, das Tagebuch ist keine Sammlung von un-

mittelbaren Gefühlsergüssen. Hemmungslose Ausströmungen eines leidenschaftlichen Augenblicks enthält es, so viel ich sehen kann, überhaupt nicht, oder höchstens in der verschleierten Form von Zitaten. So leiht Leopardi z. B. seinem Schicksalstrotz eine fremde Stimme, indem er am 22. August 1820 mit Majuskeln die folgende Stelle aus Barthélemy's Voyage d'Anarchis en Grèce abschreibt: Ses héros (d'Eschyle) aiment mieux être écrasés par la foudre que de faire une bassesse, ET LEUR COURAGE EST PLUS INFLEXIBLE QUE LA LOI FATALE DE LA NÉCESSITÉ. — Im übrigen erlaubt er sich Bekenntnisse und Stimmungsausbrüche eher in Briefen an seine Freunde, ja sogar an verhältnismäßig fernstehende Bekannte wie Bunsen oder Jacopssen. Beim Briefschreiben fühlt er sich in einem vertraulichen, beim Tagebuchschreiben in einem literarischen Verhältnis. Nicht daß er gedacht hätte, den Zibaldone jemals zu veröffentlichen; aber große Teile davon sind Entwürfe und Vorarbeiten zu Schriften, die er später hinausgegeben, oder mindestens zum Druck in Aussicht genommen hat.[18] So oft er sich hinter das Tagebuch setzt, denkt er an Literatur und Publikum, und wäre es nur mittelbar; etwa so wie ein Turner oder Sportsmann die Stunden der Vorstellung oder des Wettkampfes nicht nur bei seinen eigentlichen Vorübungen vor Augen hat, sondern bei seiner ganzen Körperpflege und Lebensweise, bei Speise, Trank und Schlaf. Der Gedanke des Training beherrscht und ordnet hier den gesamten Lebensstil. In diesem Sinne etwa sind die zwölf Jahre und viereinhalb-

tausend Seiten Tagebuch ein Werk und Denkmal literarischer Stählung und Übung; zugleich aber auch, und eben dadurch, ein persönliches Unternehmen der eigenen seelischen Gesundheitspflege und Gemütsüberwachung. Der literarische Charakter tut dem persönlichen und dieser jenem keinen Abbruch. Im Gegenteil, sie stärken und fördern sich gegenseitig: ein Beweis, wie sich in der Arbeit dieser Jahre nun der Mensch zum Autor, und der Autor zur menschlichen Persönlichkeit durchbildet. Diese geistige Selbstüberwachung und literarische Zucht, die ohne Eitelkeit und Schonung, ohne einen Schatten von Buhlerei weder mit einem künftigen Publikum noch mit dem lieben Ich, ebenso ferne von Zynismus und Schamlosigkeit wie von Ziererei und Bemäntelung, Tag für Tag geübt wird, ist etwas Einzigartiges. Sie läßt uns Leopardis Zibaldone als eine menschliche Urkunde erscheinen, die, wenn nicht an philosophischem und schriftstellerischem, so doch an ethischem Wert bedeutend höher steht als andere ähnliche Aufzeichnungen, mag man nun an Montaignes Essais oder an Hebbels Tagebücher denken, um nur die höchsten Beispiele dieser Art zu erwähnen. Freilich, zur fortlaufenden Lektüre eignet sich der Zibaldone wenig. Voll mit Wiederholungen, Weitschweifigkeiten, trockenen Materialien und zum Teil sehr unbedeutenden, halbfertigen Gedanken und Einfällen, stellt er unsere Geduld oft auf die härtesten Proben. Ist er doch selbst ein Kind der harten und grauen täglichen Not: halb Werkstatt, halb Vorratskammer und Hausapotheke. Wenn er literarischen

Charakter hat, so meinen wir darum nicht, daß er auch literarischen Wert habe. Die Formulierung der Gedanken ist zumeist provisorisch und improvisiert; sie gibt sich durch die vielen Etc. Etc., eingeschobenen Klammern, Verweise und Rückverweise, unvermittelten Übergänge, Nachträge, Fragezeichen u. dgl., kurz durch ihre ganze Notizenhaftigkeit auch äußerlich als etwas Unfertiges zu erkennen; was natürlich nicht hindert, daß zuweilen vorzüglich gerundete oder scharf gespitzte Prosa, im ersten Wurfe schon vollendet, zu Tage tritt. Man könnte eine Blumenlese meisterhafter Aphorismen und kleiner Essais daraus zusammenstellen.[14]

Die Gefahr, seine Gemütszustände durch fortwährendes Belauern, Aufschreiben und Bearbeiten schließlich zu verfälschen, hat Leopardi weder gefürchtet noch überhaupt gekannt. Sie besteht in der Tat nur für diejenigen, die sich dabei etwas vormachen und sentimental gegen sich selbst werden. Wie sachlich und streng er aber seinen Gefühlen entgegentritt und, statt sich in deren Irrsal zu verlieren, das ganze Labyrinth abbaut und aufdeckt, wie prosaisch und praktisch er das anstellt, mag die folgende denkwürdige Tagebuchstelle vom 26. Juni 1820 zeigen. ›Indeß ich voll Lebensüberdruß und aller Hoffnung bar, mir den Tod wünschte und verzweifelte, daß ich nicht sterben durfte — bekomme ich einen Brief von jenem Freund (Giordani), der mir bisher immer Hoffnung und Lebensmut zugesprochen und als ein Mann von hohem Verstand und großer Berühmtheit versichert hatte, daß ich zur Größe und

zum Ruhme Italiens bestimmt sei. Und in diesem Briefe sagt er mir (Piacenza, 18. Juni), wie er meine Leiden nur zu gut verstehen könne und daß ich den Tod, wenn Gott ihn mir schickte, als eine Wohltat hinnehmen solle und daß er bei seiner Freundschaft zu mir für sich und mich nur wünschen könne, daß dies bald geschehe. Sollte man glauben, daß dieser Brief, anstatt mich noch mehr vom Leben loszulösen, mich zu allem, was ich schon aufgegeben hatte, wieder ein Herz fassen ließ? und daß bei dem Gedanken an die verflogenen Hoffnungen und Tröstungen und Weissagungen, die der Freund mir geschenkt hatte, und um deren Erfüllung er sich, wie es schien, nun nicht mehr kümmerte, noch um den Ruhm, den er mir versprochen hatte, und daß beim zufälligen Durchblättern meiner Papiere und Studien und bei der Erinnerung an meine Kindheit und an die Gedanken und Wünsche und schönen Aussichten und Beschäftigungen der Jugend mir das Herz sich krampfte und daß ich der Hoffnung nun nicht mehr entsagen konnte und der Tod mich schreckte? nicht als Tod, wohl aber als Vernichter all der schönen vergangenen Erwartungen. Und doch enthielt dieser Brief nichts, das ich mir nicht selbst schon Tag für Tag gesagt hätte, und stimmte glatt mit meiner Ansicht überein. Ich finde für diese Wirkung die folgenden Ursachen: 1. Dinge, die aus der Ferne erträglich scheinen, sehen in der Nähe anders aus. Jener Brief mit seinem Wunsche machte mich abergläubisch, als ob es nun Ernst würde und der Tod wahrhaftig käme; und was mir aus der Ferne so leicht zu tragen, ja so einzig

wünschenswert geschienen hatte, stellte sich mir in der Nähe so schmerzvoll und fürchterlich dar. — 2. Ich hatte meinen Todeswunsch als etwas Heroisches betrachtet. Zwar wußte ich, daß mir in der Tat nichts anderes übrig blieb, aber ich gefiel mir wie in einem Traumbild in dem Todesgedanken. Ich glaubte, daß meine wenigen Freunde und diese wenigen wenigstens sicher und namentlich jener beste mich doch am Leben haben wollten und mit meiner Verzweiflung[15] sich nicht abfinden könnten und daß sie, wenn ich starb, überrascht und niedergeschlagen sagen müßten: ‚So ist denn alles dahin! Mein Gott, welche Hoffnungen, welche Seelengröße, welch ein Geist in der Blüte zerstört. Ruhm und Glück und Alles vorbei, als wäre es nie gewesen.' Aber denken zu müssen, daß sie sagen könnten: ‚Gott sei gelobt, er hat ausgelitten, es freut mich für ihn. Es erwartete ihn ja nichts Gutes mehr. Möge er ruhen in Frieden,' das war wie ein Grab, das sich so selbstverständlich über mir schloß; dieser rasche und völlige Trost über meinen Tod bei meinen Freunden, so vernünftig er war, würgte mich mit dem Gefühl meiner gänzlichen Vernichtung. Daß schon in der Voraussicht deines Todes die Freunde sich im Voraus trösten, das ist das Schrecklichste was du dir denken kannst. — Mit der Vernunft sah ich die Wahrheit, aber meine Einbildungskraft befand sich in dem geschilderten Zustand. Die Notwendigkeit und der Vorteil des Todes, diese wirklichen Werte, waren mir zu Täuschungen geworden, an die meine Phantasie sich liebend hängte, während der Vorteil und die Hoffnungen des Lebens,

diese Scheinwerte, auf dem Grund meines Herzens als Wirklichkeit saßen. Jener Brief des guten Freundes kehrte die Dinge um. Also: ohne die Phantasie ist dieses Leben ein Schlachthaus, und das äußerste Leiden wird noch schlimmer und zur wahren Hölle, wenn du des letzten Schattens von Illusion beraubt wirst, den die Natur uns zu lassen pflegt . . . Aus diesen Betrachtungen magst du lernen, wie du dich zu verhalten hast, wenn du einen bekümmerten Menschen trösten willst. Wenn sein Leiden echt ist, stell dich nicht ungläubig dazu. Du würdest ihn nicht überzeugen, sondern, indem du ihm dein Mitleid versagst, nur noch kleinmütiger machen. Er kennt genau sein Weh, und das mußt du ihm zugeben. Aber im letzten Winkel seines Herzens ist ihm ein Tröpfchen Illusion geblieben. Sei versichert, daß die verzweifeltsten Menschen, dank einer dauernden Wohltat der Natur, es noch hegen. Hüte dich, ihm dieses aufzutrocknen und vergreife dich lieber nach der andern Seite durch Geringschätzung seines Unglücks und Minderung deines Mitleids, als daß du ihm dort, wo seine Phantasie noch im Widerspruch mit seiner Vernunft liegt, die tötliche Gewißheit gibst. Wenn er dir auch sein Mißgeschick übertreibt, sei versichert, daß er im Innersten seines Herzens das Gegenteil tut, ich sage im Innersten, das er selbst nicht kennt. Nicht seinen Worten, seinem Herzen sollst du beistimmen. Du wirst damit jenem letzten Schatten seiner Illusion einige Wirklichkeit einhauchen, wie du bei gegenteiligem Verhalten ihm den Todesstoß gibst. Die Einsamkeit und die Wüste hätten ihn besser getröstet

als du; denn dort hätte er die Natur um sich gehabt, die immer auf Beglückung und Heilung bedacht ist.«

Man wird bemerkt haben, wie die letzten Sätze sich gegen Giordani wenden, und wie einfach und klug Leopardi den Rückweg aus den ungeschickten Händen eines Freundes zu seinen eigensten Lebensinstinkten sich zu bohren versteht.

Seine kühle Art der Selbstbeobachtung führt ihn zum naturwissenschaftlichen Verfahren. Er wird seine eigene Versuchsperson. Die sogenannte experimentelle Denkpsychologie, von der man neuerdings so viel Aufhebens macht, hat er gelegentlich an sich selbst betätigt.[16] Ganz und gar nicht in seine Individualität vernarrt, ist er, sobald es sich um Selbsterkenntnis handelt, jederzeit bereit, von sich zu abstrahieren und bei sich wie bei Anderen den Wert der angeborenen Sonderart so gering wie irgend möglich zu veranschlagen.[17] Nicht einmal das vertrauteste und teuerste seiner Gefühle, den Weltschmerz, betrachtet er als sein Eigentum. »Ich will nicht sagen, daß das Weinen meine eigenste Natur sei; es kommt vom Zwang der Zeiten und des Schicksals.«[18]

Und doch ist der weinende Gemütszustand, das schwermütige und pessimistische Welt- und Lebensgefühl mit dem Namen und mit der Eigenart Leopardis unwiderruflich verbunden — freilich nicht mit seinem Namen und seiner Eigenart allein. Soweit das Licht der Menschengeschichte reicht, sind Schmerzensbrüder von ihm zu sehen. Es war ihm ein Bedürfnis, ihrer so viele wie möglich kennen zu lernen

und zu grüßen. Auf diesem Wege kam er von der naturwissenschaftlichen Zergliederung seiner Gefühle und Gemütszustände zu deren Spiegelung und Festlegung in der Geschichte.

Das biblische, das hellenische und lateinische Altertum, das Mittelalter und die Neuzeit, die Epochen der Barbarei, der Zivilisation und der Prähistorie, all das betrachtete er als einen Ablauf von Lebensgefühlen und Gemütszuständen, wie er sie selbst in seinem persönlichen Dasein erfahren und durchgekostet hatte. Er, der sich selbst gegenüber so unsentimental war, sentimentalisiert nun die gesamte Weltgeschichte.

Schon in seinem ›Versuch über die volkstümlichen Irrtümer der Alten‹ sind wir dem Gedanken begegnet, daß die Antike eine Art Kindesalter der Menschheit sei. Jetzt, unmittelbar nach den Leiden des Jahres 1819, nimmt diese Denkweise ihre entscheidende Wendung ins Persönliche. Am 1. Juli 1820, trägt er in sein Tagebuch die folgende grundlegende Betrachtung ein:

›In der poetischen Bahn hat mein Geist denselben Weg durchlaufen wie der Menschengeist im Allgemeinen. Zu Anfang war meine Stärke die Phantasie; meine Verse waren voller Bilder, und immer, wenn ich Dichtungen las, suchte ich daraus zu gewinnen für meine Einbildungskraft. Wohl war ich auch im Gefühlsleben höchst empfindsam, aber dichterisch vermochte ich es nicht auszudrücken. Noch hatte ich über die Dinge nicht nachgedacht und hatte von der Philosophie kaum einen Dämmer, und auch den nur

im großen Ganzen und mit der beliebten Täuschung, daß immer eine Ausnahme zu unseren Gunsten im Laufe der Welt und des Lebens statt habe. Ich habe immer Mißgeschick gehabt, aber damals waren meine Leiden noch voller Leben und brachten mich nur dadurch zur Verzweiflung, daß sie mir — d. h. nicht meiner Vernunft, sondern meiner urkräftigen Einbildung — als Hindernisse zu einer Glückseligkeit vorkamen, in deren Genuß ich die Andern wähnte. Kurz, mein Zustand war ganz und gar dem der antiken Menschen gleich ... Die völlige Wandlung, der Übergang vom antiken zum modernen Zustand, erfolgte in mir, darf ich sagen, innerhalb des einen Jahres 1819, da ich der Sehkraft und der dauernden Zerstreuung durch die Lektüre beraubt, mein Unglück nun sehr viel düsterer empfand, die Hoffnung verlor und tief über die Dinge nachdachte. (In dieses Tagebuch habe ich in dem einen Jahr beinahe doppelt so viel wie früher in anderthalb Jahren eingetragen und zumeist Betrachtungen über die menschliche Natur, im Unterschied zu den früheren Gedanken, die sich fast alle auf Literatur bezogen.) Und wurde nun aus einem Dichter, der ich gewesen war, zu einem richtigen Philosophen und fühlte nun als Gewißheit, was ich ehedem nur gesehen hatte: die Unglückseligkeit der Welt. Dazu trug auch ein Zustand körperlicher Schwäche bei, der mich mehr und mehr vom Antiken entfernte und dem Modernen nahe brachte. Jetzt nahm meine Einbildungskraft gewaltig ab, und wenn auch meine Erfindungsgabe gerade damals besonders wuchs oder eigentlich erst hervor-

zutreten begann, so drehte sie sich nun doch in der Hauptsache um Prosa oder um wesentlich sentimentale Poesie. So oft ich anfing zu dichten, stellten sich die Bilder nur sehr widerwillig ein, ja die Phantasie war beinahe welk, wie ich auch bei Betrachtung schöner Landschaften u. dgl. seither wie versteinert bin, wohl aber quollen die Verse mir über von Gefühl. — So darf man wohl sagen, daß Dichter im strengen Sinn des Wortes nur die Alten waren und heute nur die Kinder oder Jünglinge sind, und daß die Modernen, die man Dichter nennt, im Grunde Philosophen sind. Ich jedenfalls bin erst dann gefühlvoll geworden, als die Phantasie dahin war, die Natur mich kalt ließ und ich mich ganz der Vernunft und der Wahrheit, kurz der Philosophie ergeben hatte.«

Es liegt auf der Hand, daß die Gleichsetzung der eigenen Gemütszustände mit dem Ablauf der Weltgeschichte kein sonderlich nüchternes und praktisches Verfahren mehr ist. Hier tritt man aus dem psychologischen Beobachtungsraum in das Reich der Dichtung und Sage hinaus. Die Gefühle und Gemütszustände Leopardis, phantastisch projiziert an den Schicksalshimmel der ganzen Menschheit, nehmen riesenhafte Gestalt an (Bruto minore); wie andererseits das Weltgeschehen nun dem Dichter zu einem persönlichen Mythos werden muß. Zu einem solchen hat er es in der Tat zu Anfang des Jahres 1824 verarbeitet in einer Prosadichtung Storia del genere umano, deren Gedankengang ich kurz erzähle.

Die Menschen, so geht die Fabel, seien alle zu-

gleich als Kindlein zur Welt gekommen und, wie Zeus dereinst, von Bienen, Ziegen und Tauben gepflegt und ernährt worden. Die Erde sei damals noch klein und eben, und der Himmel ohne Sterne gewesen; und doch habe all das den Menschen, die noch voll Hoffnung waren, unendlich und herrlich geschienen. Je mehr sie sich aber umsahen und die Begrenztheit ihres friedlichen Daseins erkannten, wuchs mit der Erfahrung der Jahre die Enttäuschung, Langweile und Trauer in ihnen. Viele nahmen sich das Leben. — Darüber erschraken die ewigen Götter, und Zeus beschloß, die Erde nun größer, bunter, geheimnisvoller für seine Lieblinge zu machen. Er erschuf die Meere, die Berge, die Abgründe, das Echo, das Rauschen der Wälder und das Volk der Träume: vielerlei Bilder und Hindernisse, geeignet, eine irdische Unendlichkeit, die er ihnen nicht geben konnte, vorzugaukeln. Das Menschengeschlecht wurde wieder frisch und unternehmungslustig; je mehr es aber die Täuschung durchschaute, unglücklich, böse und frevelhaft. — Die Götter straften mit der großen Sündflut. Deukalion und Pyrrha aber, die einzigen Geretteten, wollten auch nicht weiterleben. Aus Steinen mußte man ihnen Geschwister erwecken. Zeus sah ein, daß es vieler Plagen und Krankheiten und Unglücksfälle, des Hungers, Frostes, Ungewitters und Krieges, der staatlichen, städtischen und kunstmäßigen Bildungen bedurfte, um das neue Geschlecht an das Leben zu fesseln. Auch schickte er ihnen göttliche Puppen:[19] Gerechtigkeit, Tugend, Ruhm, Vaterlandsliebe und als feinste von allen die

Minne (denn ehedem, solange die Menschen nackend gingen, hatte es nur fleischliche Begierde gegeben). Der Erfolg war groß. Die Leutchen hatten alle Hände voll zu tun. Viele unter ihnen wurden erfinderisch oder ließen sich zur Freude des Göttervaters durch das Lied der Dichter zu Heldentaten und großen Opfern begeistern. Alles ging leidlich und dauerte so, bis an die neueren Zeiten heran. — Durch Gewohnheit, Fortschritt, Reichtum, Müßiggang u. dgl. begann zwar allmählich wieder das alte Spiel der Sehnsucht und Unzufriedenheit. Das entscheidende Unglück jedoch ging diesmal von einer jener göttlichen Puppen aus. Die Puppe Weisheit nämlich machte die Menschen immer lüsterner. Schon lange hatte sie ihnen von der Wahrheit vorgeredet, die als Genius unter den Göttern weile. Diese müsse man wenigstens zeitweise zur Erde zwingen; denn durch ihren Besuch werde die Menschheit zur Gottähnlichkeit kommen. Diese Wahrheit nun wollte man haben! Zeus, schon lange durch die Wiederholung der alten Klagen gereizt, ergrimmte bei der neuen und stolzesten Forderung seiner Geschöpfe. Er beschloß, sie gründlich zu erniedrigen, indem er den furchtbaren Genius Wahrheit ihnen nicht nur zeitweise, sondern für immer hinabschickte. Seither seufzen und fluchen sie unter der verhaßten und verachteten Zwangsherrschaft der Wahrheit, werden täglich nüchterner, klüger, kleiner, eigensüchtiger und feiger, glauben an keine jener himmlischen Puppen mehr, verzehren sich in Schwermut und Grübelei, lösen alle Bande der Gemeinschaft und können zur freien Tat, auch

zum Selbstmord den Mut nicht wieder finden. Und gerade die Besten unter ihnen leiden am tiefsten. Um diese zu trösten, denn immer wieder erbarmen sich die Ewigen, steigt Eros, das Himmelskind, zuweilen freiwillig herab und, was er noch nie zuvor getan hatte, beschenkt die wenigen und seltenen Auserwählten unter den Sterblichen mit kurzen Augenblicken einer göttergleichen Glückseligkeit. Die Andern aber, in ihrem grenzenlosen nnd nicht mehr zu überbietenden Elend, dulden, lästern, betrügen und freveln so viel ihnen beliebt. Die Götter sind im Großen gerächt und achten es nicht der Mühe wert, zu Einzelstrafen noch den Finger zu rühren. —

Ein fein gebildetes Ohr wird manche Anklänge an Hesiod, an Ovids Metamorphosen, an gewisse Allegorien Lukians und vielleicht auch an Apuleius aus dieser Dichtung heraushören. Ihrem ironischen Geiste nach steht sie den lehrhaften und philosophischen Fabeln, Märchen, Novellen und Romanen, wie das Jahrhundert der Aufklärung sie liebte, noch näher. Man könnte die Storia del genere umano mit denselben Worten einleiten, mit denen Montesquieu, ein Lieblingsschriftsteller Leopardis, sein Märchen vom Troglodytenstaat in den persischen Briefen (11. Brief) beginnt: Il y a de certaines vérités, qu'il ne suffit pas de persuader, mais qu'il faut encore faire sentir; telles sont les vérités de morale. Peut-être que ce morceau d'histoire te touchera plus qu'une philosophie subtile. — Man kann sich auch an den anmutig gespielten Ernst und die klassische Eleganz erinnert fühlen, mit der Parini in seinem

Giorno das böse Märchen von Amor und Hymens Entzweiung einem adeligen Dummkopf erzählt. Auch von dem phantasievoll bewegten, im Grunde aber kühlen Prophetenton, mit dem Vincenzo Monti z. B. in seinem Prometheusfragment die Geschichte des Menschengeschlechtes vorträgt,[20] ist in Leopardis gehobener Prosa ein Nachklang zu spüren. Schließlich darf man nicht vergessen, daß er Miltons Paradies sehr wohl gekannt hat. Aber das Wesentliche ist mit diesen und anderen mutmaßlichen ›Quellen‹ nicht getroffen. Es liegt in der persönlichen und lyrischen Note, die gegen den Schluß der Dichtung hin sich schmerzvoll und sehnsüchtig vertieft und den Gemütszustand verrät, aus dem das Ganze hervorgegangen sein muß: ein wesentlich romantisches Weltgefühl.

In ganz Europa begannen zu Anfang des 19. Jahrhunderts die lyrisch veranlagten Gemüter, sich ihre eigenen Zustände im Bild einer umfassenden Menschheitsdichtung gegenständlich zu machen: sei es, daß man, angeregt durch Dantes Komödie oder Goethes Faust, die eigene heroisierte Persönlichkeit durch die Zustände der Welt hindurchführte, wie Byron in seinem Child Harold getan hatte, oder daß man, wie Alfred de Vigny im Zyklus seiner Poëmes oder Lamartine im Plan seiner Menschheitsepopöe oder später Victor Hugo in der Légende des siècles, die Geschichte der Menschheit an sich vorüberziehen ließ. Immer, und offenbar auch in Leopardis Storia war das Treibende eine Art Titanismus oder Imperialismus des Eigengefühls, der Drang, die ganze Welt und die

Geschichte der Menschheit dem eigenen Gefühlsleben zu unterwerfen und das Schicksal zu sentimentalisieren.

Es war Leopardi nicht gegeben, die großen Zeitalter der Menschengeschichte: Naturzustand, Antike, Barbarei und Aufklärung anders zu sehen und zu beurteilen als unter dem Gesichtspunkt eines Widerspieles von Herz und Kopf, Natur und Vernunft, Gefühl und Gedanke, Phantasie und Begriff, Täuschung und Wahrheit, Gesundheit und Krankheit, Glückseligkeit und Unglück, Optimismus und Pessimismus usw., kurz nach dem Wechsel seiner eigenen Gemütszustände und Lebensstimmungen. Für ihn hat die Geschichte wesentlich den Sinn eines seelischen Schauspiels mit Anklängen und Beziehungen zum eigenen Gefühlsleben. Das Übrige an ihr erscheint ihm als zufällig und der Erkenntnis mehr oder weniger verschlossen.[21] Höchstens einige allgemeine Entwicklungsgesetze der Blüte und des Zerfalls getraut er sich daraus abzulesen.[22] — ›In vielen Beziehungen gleicht der Gang, der Verlauf, das Wechselspiel, die Geschichte des Menschengeschlechtes der eines jeden Einzelnen, etwa so wie ein großes Bild seiner eigenen Verkleinerung, vor allem aber im folgenden. Solange die Menschen noch einige Möglichkeit hatten, glücklich oder weniger unglücklich zu sein als gegenwärtig, solange sie mit dem Leben noch wirklich etwas zu verlieren hatten, setzten sie es oft und leicht und gerne aufs Spiel, fürchteten sich nicht vor der Gefahr, sondern suchten sie auf, erschraken nicht vor dem Tod, sondern boten ihm täglich die Stirn, bei Feind

wie bei Freund und freuten sich und achteten es als höchstes Gut, eines rühmlichen Todes zu sterben. Jetzt aber ist die Furcht vor den Gefahren in demselben Maße gewachsen wie die Unglückseligkeit und Verdrossenheit, von der der Tod uns doch befreien könnte, oder wie die Nichtigkeit dessen, was wir beim Sterben heute zu verlieren haben. Je weniger das Leben wert ist, desto mehr wachsen beim Menschengeschlecht und bei den einzelnen Völkern die Liebe zum Leben und die Todesangst . . . Man darf behaupten, daß die Antiken, weil sie lebten, auch den Tod nicht fürchteten, die Modernen ihn aber fürchten, weil sie kein Leben haben . . . Wenn man diesen Satz von den antiken und modernen Völkern auf die jungen und alten Individuen überträgt, gleichviel in welchem geschichtlichen Zeitalter, so wird man verhältnismäßig dieselben Unterschiede nach Umstand und Wirkung wieder finden.«[23] In ähnlicher Weise glaubte Leopardi für die Wertschätzung und das Glücksgefühl der menschlichen Lebensalter im Wandel der geschichtlichen Zeitalter eine Art historischen Naturgesetzes erklügeln zu können.[24] Wissenschaftlichen Wert wird man diesen Versuchen kaum beilegen wollen, und wenn Leopardi der Überzeugung lebte, daß sie einen solchen beanspruchen dürfen, so zeigt uns das, wie unbeirrt, naiv und stark in ihm sein Zeitgefühl waltete.

Nicht, daß er von politischen oder sonstigen Ereignissen seiner Tage sonderlich ergriffen wurde. Die Revolutionen der Jahre 1820, 21 und 31 in Neapel, Piemont und Bologna, der Tod Napoleons,

die mißglückten Putsche Mazzinis und was sich sonst in Europa seit 1819 zugetragen hat, all das ließ ihn kühl. Von der Fortuna hat er sich nie viel versprochen. Wenn man bedenkt, wie Dante und selbst der beschauliche Petrarca bei jedem Ereignis, das am politischen Himmel heraufzog, in Ungeduld und atemloser Spannung hofften und zitterten, oder wie der gefaßte und stille Manzoni vom Tode Napoleons geschüttelt wurde, wie Parini, Alfieri, Foscolo zürnten und knirschten, so erscheint die Teilnahmlosigkeit Leopardis inmitten einer so bewegten Zeit wie etwas Rätselhaftes und Arkadisches. Sie hat in der Tat auch, wie wir später noch sehen werden, ihre arkadische Seite; vor allem aber ist sie als Versunkenheit in die dauernden Zustände zu verstehen. Leopardi leidet viel zu tief unter dem Druck der häuslichen, päpstlichen, französischen, österreichischen Gewalthaber, als daß er von glücklichen Zufällen oder Unternehmungen eine Befreiung oder Erleichterung sich irgend versprechen möchte. Sein Gemüt gleicht einem empfindlichen seismographischen Instrument, das unterirdisch vermauert, nicht die Geräusche und Stürme des Tages, um so feiner aber die Spannungen und Schütterungen des Urgrundes, das Erdbeben des Zeitgeistes, wenn man so sagen darf, verzeichnet. Zusammengekauert unter der Last einer dumpfen, reaktionären Zeit, ist Leopardi ganz mit Tragen, Dulden, Leiden, Mitleiden beschäftigt und will in dieser Passion, die schließlich auch eine Art von Glück hat, nicht gestört werden. Wohl steigen Wallungen des Zornes und der Empörung in ihm auf. Er

haßt die Bedrückung, aber er haßt mit Alfieri und Foscolo, mit Dante, Petrarca und Machiavelli, mit Virginius und Brutus und mit dem alten Griechen Simonides, nicht mit den Männern seiner Zeit, nicht mit Santarosa, Berchet, Poerio, Mazzini, Garibaldi. Die vaterländischen Kanzonen, die er in den Jahren 1818 bis 21 dichtete, sind zum Teile zwar aus bestimmten Gelegenheiten — Errichtung eines Dante-Denkmals, Fund einer Cicero-Handschrift — hervorgegangen, haben im Grunde aber doch kein Datum. Dem Geist und Gefühle nach sind es eher politische Schicksalsdichtungen als Zeitgedichte. Leopardi versteht und preist die Heldengröße nur in der Vergangenheit.

Poichè (nefando stile
Di schiatta ignava e finta)
Virtù viva sprezziam, lodiamo estinta.

Der Dichter selbst wird von diesem nefando stile, so sehr er sich dagegen aufbäumt, erfaßt und bewältigt. Am 9. April 1821 schreibt er dem Grafen Giulio Perticari: »Es gab eine Zeit, da ich auf Virtus vertraute und Fortuna verachtete. Jetzt, nach langem Kampfe, bin ich zahm und liege am Boden; denn, wenn viele Weise das Elend und die Eitelkeit der Dinge erkannt haben, so bin nun ich, wie mehrere andere so weit, daß ich auch das Elend und die Eitelkeit dieser Weisheit einsehe. — Die Höfe? Rom? Der Vatikan? Wer kennt nicht jene Brutstätte des Aberglaubens, der Ignoranz und der Laster? Freilich, die ganze Welt ist mehr oder weniger ein Fegfeuer. Hier, bei uns aber ist richtige Hölle, wo

man sich hüten muß zu zeigen, daß man lesen gelernt hat, wo man nur vom Wetter oder von Weibern im Wirtshaus- und Bordellstil spricht, wo man als denkender Mensch sich nur noch im Studium beschäftigen und ausruhen kann, während man andererseits, fern und abgelegen von gebildeten Gegenden und Menschen, von seinen Studien nicht einmal Anerkennung, die letzte Illusion des Weisen, sich erhoffen darf. Und wenn ich schon etwas schreiben will — mögen immerhin die Gedanken und die Rufe des Unglücklichen dem eintönigen Unken der Nachtvögel gleichen — aber in den Umständen, denen ich unterstehe, fehlt es am Zweck und an der Wirkung des Schreibens, da ich erstens nicht drucken und zweitens nicht veröffentlichen kann.«[25]

Leopardi trug die ganze Beklommenheit seines Zeitalters im Herzen. Er fühlte sich gedrückt, gefesselt, geknebelt, gedrosselt, dem Ersticken nahe. Es war das Gefühl der Besten im italienischen Volk jener Jahre. Aber er konnte sich nicht damit abfinden. Mochte die Zensur ihn schikanieren, die Kurie ihn mit falschen Versprechungen hinhalten, die Post seine Briefe und Büchersendungen verschlingen, die Gleichgültigkeit des Publikums ihn lebendig begraben, der sanfte Zwang des Elternhauses ihn behindern, die Armut ihn drücken: er arbeitete weiter. Mochte er noch so klar und nüchtern das Mißverhältnis der Kräfte und die Aussichtslosigkeit aller Befreiungsversuche für sein eigenes Dasein sowohl wie für das nationale Leben Italiens erkennen: er arbeitete weiter. So voll seine Worte und Schriften

von Verzicht, Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit, Gleichgültigkeit, Müdigkeit und Weltverachtung und Weltschmerz sind: in Wirklichkeit hat er nie resigniert, niemals in freiwillig fromme Ergebenheit sich eingebettet und nie in seinen Willen aufgenommen, was er als Urteilsspruch des Schicksals oder der Natur erschlossen zu haben glaubte. Er hat auch nie wieder, nachdem seine geistige Selbständigkeit erwacht war, Trost oder Ausflucht in einer jenseitigen Welt gesucht. Das Innerweltliche, das Leben in der Zeit, so wollte es seine unerschütterliche Überzeugung, war ihm stärker als alle Notwendigkeit, das Saeculum stärker als alle Ewigkeit. »Ein starkes und hohes Gemüt widersteht selbst der Notwendigkeit, nur nicht der Zeit, dem einzig wahren Triumphator aller irdischen Dinge. Jener tiefste, hartnäckigste Schmerz, der die landläufigen Tröstungen, d. h. die Unvermeidlichkeit und Unheilbarkeit des Unglücks, das Nichtanderskönnen verschmähte und mit Füßen trat, der Tag für Tag sich erneute und manchmal stärker als zuvor wieder auftauchte, der unzähmbar und unauslöschlich erschien und auf die Dauer statt sich zu lindern, sich schärfte: er kann trotz allem nicht umhin, die Tröstung der Zeit und der Gewohnheit sich gefallen zu lassen, die unmerklich und heimlicher Weise sich einschleicht; und zum Schluß, nach hartnäckigem Krieg, ist er besiegt und stirbt. Und das stolze Gemüt beugt seinen Nacken und bequemt sich, sein Leid zu schleppen ohne Murren noch Kraft zu klagen. Mag es noch so lange den Trost der Zeit verschmäht haben, es hat sich ihm nicht entziehen

können. Die Tröstung des Schicksals kann man zurückweisen, die der Zeit aber nicht (5. Mai 1822).«[26]

Es dürfte wenig Menschen geben, die mit einem so überempfindlichen Zeitgefühl belastet sind. Selbstverständlich ist nicht die Zeit im leeren und abgezogenen Sinne eines raumähnlichen Schemas unserer Anschauung gemeint. Von dieser wußte Leopardi genau, daß sie ein bloßer Beziehungsbegriff, keine Wirklichkeit ist und daß sie nicht im Herzen, sondern im Verstand ihren Sitz hat.[27] Für die volle, drängende Zeit aber als den Ablauf und Hingang aller Kreatur war er von einem ähnlichen, schmerzerhellten Sinn besessen wie Hölderlin.

Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruh'n,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Diese Art Zeitgefühl ist ein Leiden an der Hinfälligkeit der Dinge, ist ein Lebensgefühl, das den Tod in sich hat. Philosophisch betont, führt es zum historischen Denken, welches denn auch die wertvollste wissenschaftliche Errungenschaft jenes romantischen Zeitgefühles ist; praktisch betont, d. h. in Tätigkeit umgesetzt, erhebt es den Menschen zum Herren der Zeit und erfüllt ihn mit einem maßlosen Willen zur Macht, weshalb man nicht mit Unrecht den Imperialismus eine Ausgeburt der Romantik nennt; reli-

giös betont, vergöttert und heiligt es das zeitliche Dasein und erschüttert oder zerstört die alte Gewißheit einer jenseitigen und statischen Ewigkeit. Zu all diesen Auswirkungen sind in Leopardis Gedankenwelt Ansätze vorhanden. Wie sollte auch ein so übermächtiges Zeitgefühl nicht nach allen Richtungen des Geistes hin seine Strahlen versendet haben? Am stärksten aber durchflutet es Leopardis Dichtung. Das Vorbeigehen, Hinwelken und Verklingen aller Dinge wird nirgends so tief von ihm empfunden wie in der Anschauung. Es ist das Schauspiel, von dem sein geistiges Auge nicht loskommt. Nichts greift ihm tiefer an die Seele als der frühzeitige Tod eines jungen Menschenkindes, das Sterben in der Blüte des Lebens. Es beschleicht ihn dabei ein Gefühl, ähnlich, sagt er, wie in der Kindheit, wenn er aus heiterer Gesellschaft und angeregtem Spiele plötzlich hinweggerufen, die Kameraden, die Stühle, die Bauten, das Werk im Durcheinander verlassen und nach Hause gehen mußte: ein Aufleuchten der ganzen Nichtigkeit seines Daseins; oder, wenn er sehen mußte, wie man vom Weinstock die unreifen Trauben oder vom Apfelbaum die grünen Früchte herunterpeitschte, oder vom Feld die halbgewachsenen Halme schnitt. ›Wenn man die unendliche Leichtigkeit betrachtet, mit der man sterben kann, und die vielen Gefahren, so kommt mir im Vergleich zu den Ereignissen, die uns töten, unser Fortleben als das eigentlich Zufällige vor; wie ein Flämmchen, flackernd in bewegter Luft, auf dessen Licht sich niemand im Geringsten verlassen möchte, wobei es ein Wunder

ist, wenn es nicht gleich erlischt, umso mehr als das Erlöschen ihm schließlich doch auf jede Weise bestimmt und sicher ist.«[28]

Dieses vorzeitige Sterben, so häufig, so schmerzlich und unnatürlich natürlich, dessen rührendste Symbole Silvia und Nerina sind, dieser Hingang aller lieben und schönen Dinge, das Verwelken der Jugend und der Hoffnung, kurz, die Hinfälligkeit des Daseins, ist überall und immer gegenwärtig in Leopardis lyrischem Gefühl. Man sollte ihn eher den Sänger des Zeit- oder Lebensschmerzes als des Weltschmerzes nennen; denn es ist nicht der Kosmos, vor allem nicht die unorganische Natur, sondern wesentlich nur das Lebewesen, das er mitfühlend zu Grunde gehen sieht. Alles was dem Gesetz der Zeit und der Macht des Todes nicht unmittelbar unterliegt, mag man es nun Materie nennen oder Geist oder Substanz oder Gott, mutet ihn fremd und geheimnisvoll an. Er empfindet es, je nach Stimmung, bald wohltätig, bald feindselig, bald gleichgültig und belegt es mit allerlei Namen, am liebsten mit dem des Nichts, hat aber nie vermocht, es aus dem Gefühl der Fremdheit und Dunkelheit in das Licht seines begrifflichen Denkens zu erheben.

Darum behält alles Dauernde, Ewige und Absolute eine unheimliche, düstere Gefühlsfarbe in seinem Gemüt, eben die Farbe des Todes. Was dem Tod nicht unterliegt, ist selber Tod und Nichts; und da ihm schließlich alles Lebendige verfällt, so verfärbt sich das Leben zum bloßen Schein und wird Illusion.[29] Illusion ist das große Losungswort Leopardis, mit

dem er dem Gewimmel des irdischen Treibens zu Leibe geht, sich tröstet im Schmerz, sich ernüchtert im Glück. Illusion! ruft er sich zu, wenn die Gefühle ihm zu Kopfe steigen und die Erregung des Augenblicks ihn übermannen will.

Sein ganzes Lebensgefühl ist illusionistisch, aber nicht im philosophischen, sondern in einem gefühlsmäßigen Sinne des Wortes. Nicht daß er das Leben selbst als etwas Nichtiges oder Traumhaftes oder Verschwommenes beurteilt hätte, aber er fühlte es immer als etwas Vorübergehendes und Wandelbares, als bloße Erscheinung, deren Wirklichkeit eben im Erscheinen beruht. Dieses Erscheinen jedoch war ihm unendlich wertvoll, klar und gewiß. ›Die Leute, die uns sagen, daß die Dinge dieses Lebens, der Ruhm, der Reichtum und die übrigen Illusionen der Menschen, das Gute wie das Übel, keinen Wert haben, sollten uns erst einmal andere Dinge aufweisen, die einen solchen wirklich besitzen. Solange sie das nicht können, wollen wir, trotz ihrer Beweise und trotz unserer eigenen Erfahrung uns immer an diese unbedeutenden Dinge hängen, eben deshalb, weil es außer diesen nichts anderes gibt, das Wert hat und unsere Anhänglichkeit verdiente und unserer Mühe würdiger wäre. Wenn wir uns so verhalten, sind wir immer im Recht, selbst dann, ja gerade dann, wenn man es philosophisch betrachtet.‹ [80] Illusion ist bei Leopardi im Grunde nur ein Schlagwort, mit dem er halb gewohnheitsmäßig, halb leidenschaftlich die innig gefühlte Zeitlichkeit und Flüchtigkeit aller Güter und Werte des Lebens bezeichnet.

Freilich, je rückhaltsloser er diesem Gefühle sich überläßt, desto unfähiger wird er, sich an die Geschenke des Augenblicks zu klammern. Gerade das Hinübergehen der Dinge, gerade diesen Augenblick, den er so lebhaft empfand und dem er nachfühlte, hat er so schlecht verstanden zu fassen, zu nützen und auszukosten. Was man nicht anders als fühlend und leidend sich gegenwärtig machen kann, wird einem zu Leiden und Schmerz. Durch diese natürliche Dialektik seines Gefühlslebens und halb angeborene, halb erworbene Beschaffenheit seines Gemütszustandes sieht Leopardi sich fortwährend um den Genuß des Augenblicks betrogen. Indem er darüber nachsinnt, gelangt er zu seiner berühmten Lehre von der Gegenwartslosigkeit alles Glücks, die er seine Teoria del Piacere zu nennen pflegt. Sie ist kein Sophisma und keine Ideologie, sondern lediglich eine ins Allgemeine erweiterte Beschreibung seines Zeitgefühls. ›Die Glückseligkeit (il piacere) ist immer entweder vorbei oder künftig, niemals gegenwärtig, weshalb es einen Augenblick des wirklichen Glückes nicht gibt, wenn schon es anders scheinen möchte. Folglich gibt es und kann es keinen Augenblick ohne wirkliches Leiden geben, und wenn man glaubt, einen solchen zu haben, so kommt es nur davon, daß der Lebende sich an die Dauer des Leidens von Anfang an gewöhnt und es nicht mehr zu spüren und zu bemerken glaubt. . . Wo keine Lust ist, dort ist Leiden, nämlich als unbefriedigte Sehnsucht nach Lust, also Qual. Einen mittleren Zustand, den man zwischen Lust und Leid ansetzen möchte, gibt es

nicht. Denn indem der Lebende notwendiger- und natürlichermaßen immer nach Lust sich sehnt und sein Leben eben dieses Sehnen ist, leidet er immer, wo er nicht genießt, und da er niemals wirklich genießen kann, so bleibt nur, daß er immer leidet, solang er lebt, d. h. das Leben spürt. Im Schlafe oder in der Betäubung leidet er freilich nicht, weil da ihm das Leben nicht fühlbar wird« usw.[31] »Es ist daher unmöglich, daß jemand aus vollem Wahrheitsgefühl und mit voller Aufrichtigkeit und Überzeugung sage: Jetzt bin ich glücklich.«[32] Man sieht, der Gemütszustand, der hinter diesen Betrachtungen steckt, ist ein unersättliches Faustisches Lebens- und Zeitgefühl.

Werd ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!

Ähnlich wie Faust unter der Peitsche des Lebensdurstes sich dem Teufel ergibt und ein Mädchenverführer und Abenteurer wird, so ist auch Leopardi, der kleine, bleiche, kränkliche, schüchterne Mensch, gewissen Anwandlungen eines verzweifelten Leichtsinns und verantwortungslosen pseudoheroischen Spieles mit dem Leben nicht ganz entgangen. »Tutto è follia in questo mondo, fuorchè il folleggiare« schreibt er am 17. Dezember 1823 in sein Tagebuch. Schon zwei Jahre vorher hatte er dieser Stim-

mung in den Schlußversen seines Hymnus an den Sieger im Ballspiel Ausdruck verliehen:

Nostra vita a che val? solo a spregiarla:
Beata allor che ne'perigli avvolta,
Se stessa obblia, nè delle putri e lente
Ore il danno misura e il flutto ascolta;
Beata allor che il piede
Spinto al varco letèo, piu grata riede.

Am 30. Juni 1822 schreibt er sich ins Tagebuch, daß man, um einigen Genuß vom Leben zu haben, alles verachten müsse, Glück, Begabung, Jugend und sich selbst, alles, als wäre es Plunder, aufs Spiel setzen und sogar bei den wichtigsten Entscheidungen blindlings drauf losgehen. »Bisogna vivere εἰκῇ, temere, à l'hasard,[83] alla ventura.«[84] Zerstreuung und Betäubung seien die einzigen Mittel, um eines Schattens von Glück noch habhaft zu werden.[85] Diese Spielerlaune dem Leben gegenüber scheint in Leopardi zu Anfang der zwanziger Jahre, als er seine ersten Reisen nach Rom, Bologna und Mailand unternahm, besonders häufig gewesen zu sein. Sie findet ihre abschließende Darstellung in dem Zwiegespräch zwischen Colombo und Gutierrez, das im Oktober 1824 niedergeschrieben wurde. In stiller Nacht, geschaukelt auf dem Weltmeer, beschlichen von Zweifeln an dem Erfolg seiner Entdeckungsfahrt, gesteht Columbus seinem Vertrauten, das ganze Unternehmen, obgleich wissenschaftlich vorbereitet, sei ein spekulatives Abenteuer. »Die Alten, wie du vielleicht gelesen oder gehört hast, erzählen, daß die unglücklich Liebenden vom Felsen von Santa Maura, den man damals den

Leukadischen nannte, ins Meer sprangen und daß ihnen, wenn sie mit dem Leben davon kamen, Apollo die Gnade erwies, von der Leidenschaft der Liebe frei zu werden. Ich weiß nicht, ob man glauben darf, daß ihnen dieser Lohn wurde; wohl aber weiß ich, daß sie nach bestandener Gefahr eine zeitlang auch ohne Apollos Gnade das Leben, das sie zuvor gehaßt hatten, wieder lieb gewinnen mußten, vielleicht gar lieber und werter als ehedem. Jede Meerfahrt, scheint mir, ist ein Sprung vom Leukadischen Felsen... Man glaubt gemeinhin, daß Schiffahrer und Kriegsleute, die alle Augenblicke in Todesgefahr geraten, ihr Leben geringer achten als andere Leute das ihre. Ich aber sage, daß gerade deshalb es kaum eine Menschenklasse gibt, der das Leben so süß und teuer ist wie den Seeleuten und Soldaten.«

Aber solche Stimmungen sind bei Leopardi nicht von Dauer. An demselben 25. Oktober 1824, da er den Columbus-Dialog vollendete und der abenteuernde Geist der Leichtigkeit in ihm fortklang, begann er seine heiterste, lebensfroheste Prosadichtung: »Das Lob der Vögel,« Elogio degli uccelli, und sang die Lust des Fliegens und des Gesangs. — In späteren Jahren will dieser frische Leichtsinn ihm nicht wieder gelingen. Das Lied, das er im April 1828 in Pisa, vielleicht dem glücklichsten Augenblick seines Lebens seit 1819, anstimmt, il Risorgimento, hat nur äußerlich, nur rhythmisch noch die beschwingte Laune, bleibt im Grunde aber eine schwerblütige Elegie. Um das Leben im Sturm und Abenteuer zu genießen, muß man wie Faust einen Hexentrank im Leibe oder

von Natur die schäumende Jugendkraft haben. Leopardi hatte weder das eine noch das andere, und mit 32 Jahren, am 31. Mai 1830 schrieb er auf eines der letzten Blätter seines Tagebuchs: »Ich habe nie begreifen können, was für einen Genuß, was für ein Leben die Müßigen und leichtsinnig Gedankenlosen haben, die selbst in der Reife und im Alter noch von Vergnügung zu Vergnügung eilen, von Kurzweil zu Kurzweil, ohne sich je ein Ziel zur üblichen Orientierung gesetzt, ohne je bei sich selbst gefragt und bestimmt zu haben: zu welchem Zweck soll mir mein Leben dienen?«[86]

Solcher Spieler und Abenteurer des Geistes sowohl wie der Sinne gab es im damaligen Europa genug. Besonders in der Großstadt, in Paris vor allem, war der Dandy und was man die jeunesse dorée nannte, und woraus sich später der Bohême entwickelte, ein Modetypus geworden. Alfred de Musset vertrat ihn am glänzendsten. In Italien, dem Mutterland der Abenteurer, Lebensdilettanten und Spaßmacher, war man dagegen merkwürdig ernst geworden. Das staatliche und wirtschaftliche Elend beengte die Menschen. Ugo Foscolo dürfte ungefähr der letzte, längst nicht mehr reine, sondern tragisch getrübte und vertiefte Nachzügler jener literarischen und artistischen Glücksritter sein, die das 16. und 18. Jahrhundert beleben. Nur in kleinem Formate noch konnte diese Art von Menschen und Lebensstilen gedeihen. Als Leopardi im Winter 1827 in Pisa etwas derartiges kennen lernte, fühlte er sich abgestoßen: »Guadagnoli, der in meiner Gegenwart in der ‚Aka-

demie der Mondsüchtigen' zu Pisa bei Madame Mason seine burlesken Sextinen über das eigene Leben vorträgt und die Komik des Stiles und des Gegenstandes mit der der Gebärde und des Vortrags begleitet. Schmerzliches Gefühl, das mich in solchen Fällen beschleicht, wenn ich einen jungen Menschen sehe, der sich selbst zum Spaße hat, die eigene Jugend, das eigene Mißgeschick, und sich so zur Schau stellt und dem Gelächter ausliefert und auf jede liebe Hoffnung und auf den Gedanken, den natürlichen des Jünglings, verzichtet, daß er den Frauen und ihrem Gemüte noch etwas sein will, und sich sozusagen freiwillig die Rolle des Greisenalters erwählt, und das in der Blüte der Jahre. Das gehört zu den ödesten Arten von Desperation, die man sehen kann, um so öder, wenn es mit aufrichtigem Lachen geschieht und mit einer vollendeten gaieté de coeur.«[87]

LEOPARDI UND DIE RELIGION

Man muß auch das Abenteuer, auch Spiele und Scherze, wenn sie den Menschen ausfüllen sollen, ernst nehmen und mit ganzer Seele dabei sein. Leopardis Lebensgefühl aber hat eine merkwürdige Neigung zur Geteiltheit. Die lange Gewöhnung an Innenschau und Selbstüberwachung brachte es mit sich, daß er das eigene Treiben oft doppelt sah und sozusagen mit schielenden Augen in die Welt blickte. Welche Regung, welche Beschäftigung er dann auch betrachtete, es stellte sich ihm alles in zwei Gesichtsfeldern dar, von denen man das eine das zeitliche, das andere das ewige nennen darf, oder in seiner eigenen Sprache: das illusorische und das wahre, das dichterische und das wissenschaftliche, das poetische und das prosaische.

Es handelt sich dabei nicht um einen philosophischen Dualismus, sondern zunächst wieder nur um ein gefühlsmäßiges Verhältnis. »Für einen gefühlvollen und phantasiebegabten Menschen, der so lange Zeit wie ich immerzu in Gefühlen und Phantasien gelebt hat, sind die Gegenstände und die ganze Welt in gewissem Sinne doppelt. Er mag mit seinen Augen einen Turm oder ein Land sehen, mit seinen Ohren einen Glockenton hören, und gleichzeitig wird er in seiner Phantasie einen zweiten Turm und ein zweites Feld sehen und einen zweiten Ton hören. In diesem zweiten Bild besteht die ganze Schönheit und der Reiz der Dinge. Wie traurig jenes Leben — und

es ist wohl das des Durchschnitts — das nichts als einmalige Gegenstände sieht und hört, nichts anderes als was die Augen, die Ohren und die übrigen Sinne ihm zutragen (30. Nov. 1826).« An demselben Tage macht Leopardi noch eine andere Beobachtung, die auf das Gleiche hinausläuft: »Ich wüßte nicht, wie ich die Liebe, die ich immer für meinen Bruder Carlo gehegt habe, ausdrücken sollte, als durch den Namen Traumliebe (amor di sogno):« etwas Ähnliches offenbar wie die übersinnliche Liebe zu der alta specie, celeste beltà, cara larva, eterna idea, sovrana imago, ombra diva, angelica sembianza und wie die widerspruchsvollen Ausdrücke alle heißen, mit denen Leopardi seine Traumliebe zum ewig Weiblichen belegt hat in den Gedichten Alla Sua Donna, il Pensiero dominante, Amore e Morte und Aspasia.

Und nicht nur Landschaften und Glockentöne, nicht nur den Bruder und die schöne Frau, sich selbst vor allem sieht er in ähnlicher Weise verdoppelt oder geteilt. »In dem Zustand gewohnheitsmäßiger Verachtung und Geringschätzung durch die Menschen ist mir noch immer begegnet, daß bei jedem Anlaß zu einer Gefühlsbewegung oder zu einem Aufschwung der Begeisterung, der Phantasie oder des Mitgefühles die erste Regung schon im Anlauf erstarb. Wenn ich zergliedere, was ich dabei empfand, so finde ich, daß das, was unfehlbar jede Neigung in mir niederschlug, ein unvermeidlicher Seitenblick war, den ich mir allemal, halbbewußt und ohne es zu merken, zuwarf; wobei ich mir, wenn auch nur dunkel, sagte: was

macht, was bedeutet das mir (die Schönheit der Natur oder eines Gedichtes das ich las, oder das Unglück eines andern)? Ich bin ja nichts, ich gehöre ja nicht zu der Welt. Damit war dann alles aus, und so wurde ich erschreckend apathisch, wie ich es so lange Zeit her gewesen bin.«[1]

Was ist dieser Seitenblick, diese Abwanderung des Lebensgefühles nach dem Jenseits anderes als ein metaphysisches und religiöses Empfinden?

Freilich, die Frage, ob Leopardi Religion gehabt hat, kann man, auf seine eigenen Aussagen gestützt, ebensogut verneinen wie bejahen. Als Kind der Aufklärung hatte er eine gewisse Voreingenommenheit gegen das Wort Religion und gegen alle bestehenden und historischen Religionen. Viele Jahre nach seiner jugendlichen Schrift über die volkstümlichen Irrtümer der Alten, noch im Frühjahr 1829, trägt er sich mit dem Plan einer Neubearbeitung jenes Versuches und will ein leichtgeschürztes, unterhaltsames Büchlein daraus machen.[2] Als Kind der Romantik aber neigt er doch wieder den religiösen Gefühlen und Empfindungen zu, so daß uns hier sein Bild zu schwanken beginnt. Er selbst hat in der Tat geschwankt, und wenn wir seine Unentschiedenheit verfolgen wollen, so bedarf es einer festen und klaren Bestimmung dessen, was wir eigentlich mit »Religion« meinen.

Mit der Gefühlspsychologie allein ist hier nicht mehr auszukommen; denn dieser zufolge kann jedes Gefühl — es sei noch so frivol — Religion werden, d. h. religiöse Tönungen annehmen. — Wer einmal

Gelegenheit gehabt hat, die großen Geschäfte für Damen-Mode in der Rue de la Paix in Paris zu besuchen, konnte beobachten, wie die Schaufenster geheimnisvoll verhängt, dem profanen Pöbel nur einige Kleinigkeiten: Handschuhe, Schleier oder Pelzwerk und Bänder darboten und dazu die mystagogische Verkündigung: »Nos dernières créations sont à l'intérieur«. Hatte er dann den Mut, etwa von einer zur Weihe bereitwilligen Dame begleitet, in den Tempel zu treten, so wurden ihm da mit feierlichen Gebärden und in hohen, flüsternden, vieldeutigen Worten die neuesten Hüte und Röcke vorgeführt, als ob es gewiß wäre, als ob der schneidernde Priester und seine Vestalinnen es innerlich erlebt hätten, daß in diesen Schmuck- und Prunkstücken weiblicher Anmut und Schönheit und oft nur in einer Kleinigkeit, in dem Nichts einer Quetschfalte, die unerforschliche Gottheit sich niedergelassen habe. — Auf diesem Wege, so leicht es wäre, wollen wir Leopardi, als den Sänger der flüchtigen, unbestimmten und geheimnisvollen Schönheit und Anmut, nicht zum religiösen Menschen machen. Man ist seit Schleiermacher geneigt, die Rolle des Gefühls in der Religion zu überschätzen und Religion mit Religiosität zu verwechseln. Das Wesentliche und Formale an der Religion aber ist die Gewißheit, persönliche Gewißheit, die der Einzelne, und zwar sein ganzes Ich, von seiner Angewiesenheit auf das Universale hat. Diese Gewißheit, die man selbstverständlich fühlt, sofern man sie hat, ist eben deshalb nicht selbst ein Gefühl, sondern ein Besitz und braucht keineswegs zu gefühlvollem Schwär-

men zu führen, sondern kann ebensogut oder besser in einem hölzernen oder granitenen Gemüte verschlossen bleiben und wie bei Leopardis Mutter in sich selbst ruhen. Ob auch der Sohn dieser Mutter eine solche Gewißheit besessen hat, ist die Frage.

Es muß Jedem, der mit Leopardi näher bekannt ist, auffallen, wie rasch und leicht er den Übergang vom überkommenen Glauben zum Freidenkertum vollzogen hat.[3] Nirgends eine Spur von Gewissensqualen, inneren Kämpfen oder Beängstigungen. Er, dem das ganze Leben ein Schmerz war, hat nie, soviel ich sehe, den Zweifel als solchen empfunden. Im Gegenteil, Zweifeln und Denken gelten ihm als eine und dieselbe Sache; das Glauben aber als Gedankenlosigkeit und geistige Enge.[4] Die Loslösung vom katholischen Christentum ist nicht gewaltsam, sondern ebenso natürlich bei ihm erfolgt, wie das Erwachen seines selbständigen Denkens. Merkwürdiges Schauspiel, einen so streng im Glauben erzogenen jungen Mann, dem im übrigen jede Art von Bevormundung widerwärtig war, ohne Riß, ohne die Freude der Auflehnung und ohne einen Schatten von religiösem Heimweh sich aus dem Schoß der Kirche mit völliger Selbstverständlichkeit entfernen zu sehen. Sein Vater konnte sich diese schleichende Wandlung nicht erklären und machte dafür — gewiß mit Unrecht — den Einfluß des freidenkerischen Giordani verantwortlich.[5]

Nur einige äußere Gebräuche hat Leopardi von der Kirche noch bewahrt: so die Gewohnheit, in seinem Tagebuch das Datum durch christliche Feier-

tage zu bezeichnen, z. B. 8 settembre, dì della natività di Maria SS. 1821; 12 luglio, dì di S. Giovanni Gualberto 1825; 19 aprile, Pasqua 1829; so das Zugeständnis, hin und wieder, um nicht unliebsam aufzufallen, die Messe zu besuchen.

Auf Grund des Tagebuches läßt sich mit ziemlicher Sicherheit feststellen, daß Leopardi spätestens mit 23 Jahren beim Atheismus angekommen war. »Das Prinzip der Dinge und Gottes selbst,« schreibt er am 18. Juli 1821, »ist das Nichts. Denn kein Ding ist absolut notwendig, d. h. es gibt keinen absoluten Grund, daß es durchaus da sein oder auf diese oder jene Weise da sein müsse. Alle Dinge sind möglich... Ein erstes universales Prinzip gibt es und gab es entweder überhaupt nicht; oder es gibt oder gab ein solches; dann aber können wir es auf keine Weise erkennen« ... »Hat man einmal die den Dingen präexistierenden platonischen Formen zerstört, so hat man Gott zerstört.«[6] — Der Glaube an die persönliche Unsterblichkeit, um dessen philosophischen Beweis sich Leopardi eine Zeitlang bemüht hatte, war ihm schon das Jahr zuvor, im Juli 1820 fraglich geworden.[7] Noch Ende des Jahres 1819 hatte er sich gesagt: »Alles ist zufrieden mit sich selbst, oder kann es sein, nur der Mensch nicht: ein Beweis, daß sein Dasein sich nicht auf diese Welt beschränkt wie das der andern Dinge.«[8] Aber bald sollte er erfahren, wie gefährlich es ist, den Unsterblichkeitsglauben auf das subjektive Gefühl der Unzufriedenheit oder Sehnsucht zu gründen. Bald tauchte die Frage in ihm auf, ob es denn möglich sei, daß das Nichtsein einem

Lebewesen besser vorkomme als das Sein.[9] Nun ließ auch die Einsicht nicht mehr lange auf sich warten, wie bedingt und relativ solche Glücks- und Wertgefühle sind und wie wenig sie beweisen. Sie gehören fortan für ihn in das Reich der Illusion, in das er nunmehr sämtliche religiösen Überzeugungen verweist. — »L'uomo non vive d'altro che di religione o d'illusione,« schreibt er im August 1820.[10]

Wir haben die freundlich-feindlichen Stellungen schon gekennzeichnet, in denen Leopardi sich aller »Illusion« gegenüber bewegte. So liebt er auch die geschichtlichen Religionen als Erscheinungen, als hinfällige zeitliche Gebilde und lebenspendende Antriebe der Herzen und Gemüter, leugnet aber zugleich ihren Bestand und sachlichen Wahrheitsgehalt. Die objektive Seite des Gewißheitswertes kommt ihm abhanden, indeß er die subjektive grundsätzlich festhält.

Diese Entzweiung seines Denkens, die nur die andere Seite von der oben geschilderten Entzweiung seines Fühlens ist, läßt immer ein persönliches Hintertürchen offen, durch das der Glaube wieder hereinschlüpfen kann, und ein philosophisches Fenster, um ihn, sobald er droht sich festzunisten, hinauszuwerfen. Von hier aus wird es verständlich, wie Leopardi den religiösen Fragen gegenüber so gleichmütig und geruhsam bleiben und jeden Gewissenskonflikt vermeiden konnte. Er hatte zwei Geltungsbereiche zu seiner Verfügung: den des Herzens, auf dem alles Religiöse gedeihen kann, und den der Vernunft, der alles in Zweifel zieht. Im Juli 1821 hatte er Gott geleugnet und im September desselben Jahres konnte er eine

neue Art von Gottesbeweis schon wieder antreten. Da es nichts Absolutes und Notwendiges gebe, meint er nun, so seien sämtliche Dinge möglich, und die unendliche Möglichkeit daher die erste und notwendige Vorbedingung alles Daseins. »Wenn es aber eine unendliche Möglichkeit gibt, so gibt es auch eine unendliche Allmacht . . . ja diese beiden sind im Grunde eine und dieselbe Sache . . . So kann man die Notwendigkeit Gottes aus dem Dasein ableiten und sein Wesen in die unendliche Möglichkeit verlegen als ein aus sämtlichen möglichen Naturen gebildetes.«[11] Dieser mögliche oder relative Gott, ein Inbegriff des absoluten Relativen, der schlechthin alles enthalten kann und darum nichts Bestimmtes enthält,[12] ist die logische Darstellung dessen, was ich die religiöse Durchlässigkeit oder Undichtigkeit von Leopardis Gemüt nennen möchte. Er kann verstehen, daß jede Zeit, jedes Volk, jeder Mensch sich einen Gott nach eigenem Bedarf zurechtmachen, will aber weder sich selbst, noch überhaupt den menschlichen Geist auf irgend einen dieser Götter festgelegt wissen. Das Glauben als ein Verlangen nach Ruhe, Vertrauen und Autorität, sagt er, ist allen Menschen, »vor allem aber den Schwachen und Unglücklichen ein größerer Trost als jeder andere;«[13] zugleich aber entwertet er es als eine blinde Anlehnung an den Verstand und die Voraussicht eines »Anderen«. Er selbst habe seinem Vater Monaldo gegenüber sogar in reifen Jahren noch dieses kritiklose Vertrauen empfunden, also demselben Mann gegenüber, dessen Schwächen er schon als Jüngling durchschaut zu haben glaubte.

Man sieht: es fehlt bei Leopardi jede psychologische Möglichkeit, von dem empfundenen, gefühlten, erlebten und gewußten Bedürfnis nach Glauben zu einer tatsächlichen, festen, nicht nur stimmungsmäßigen Gewißheit zu gelangen. Es gibt für ihn von den religiösen Anwandlungen des Augenblickes zu der dauernden Bindung an das Ewige keinen erfahrungsmäßig gangbaren Weg. Denn immer sieht er in diesem Ewigen und Jenseitigen ein Nichts.

Hier aber, scheint mir, zeigt sich die Dialektik des Religiösen in ihrer Unentrinnbarkeit. Dieses Nichts wird sozusagen automatisch zu Leopardis Gottheit. Er kann ihm die Hand nicht reichen und wird von allen Seiten her von ihm ergriffen, umzingelt, durchdrungen und besessen. Indem ihm nichts gewiß ist, wird das Nichts seine Gewißheit. Was ein leerer und abgezogener Begriff zu sein schien, dieses Nichts hinter den Dingen, steht plötzlich als die volle allgegenwärtige Wirklichkeit da, als das einzig Gewisse in der Welt, und alle Geschöpfe, alle Dinge versinken darin wie Wellenschaum in der Tiefe des Meeres. So hat Leopardi nun doch seine eigene handfeste Religion, deren er als solcher sich niemals recht bewußt wurde; denn nicht er war zu ihr, sie war zu ihm gekommen.

Um die völlig naive Selbsttäuschung zu durchschauen, kraft deren Leopardi die religiöse Natur seiner Gewißheit verkannte, muß man sich klar machen, wie er von den bestehenden Religionen, insbesondere von der christlichen, auch dort wo er sie widerlegt und Abschied von ihr zu nehmen glaubt,

immer die seelischen Wurzeln und treibenden Keime doch zurückbehält. Aus diesen Antrieben, die er aufs peinlichste zergliedert und als natürliche Kräfte der Eigenliebe, als Vitalität bloßlegt,[14] wachsen ihm dann, nach Beseitigung der alten Dogmen, seine neuen Überzeugungen und Lehren hervor. Diese aber hält er teils für seine Philosophie, oder, wie er zu sagen pflegt, für sein System, teils auch für Rückfälle, unvermeidliche, süße und schmerzvolle Rückfälle in das Reich der Illusion und des Dichtertraumes. Er gehört zu jenen Denkern, die nicht müde werden, das religiöse Faktum zu zernagen und in Begriffe oder Phantasien, in Wahrheit und Dichtung auseinander zu zausen.

Gerade in den Jahren seiner Loslösung vom christlichen Glauben, 1821 und 22, hat er den Plan zu einer Reihe christlicher Hymnen gefaßt, von denen schließlich einer, L'inno ai Patriarchi, im Juli 1822 zur Ausführung kam. Von den andern haben wir nur die ersten Entwürfe in Prosa. Und gerade diese lassen erkennen, wie ihn das Christliche zunächst nur als etwas Poetisches noch bewegt. »Unsere Religion,« schreibt er in der Vorbetrachtung, »enthält sehr viel Illusionsartiges, das sich vorzüglich für die Dichtung eignet.«[15] Darum nimmt er sich vor, seine christlichen Gesänge nach dem Gang der Hymnen des Kallimachos zu gestalten, den Verkehr zwischen Gottheit und Mensch in Anlehnung an Catull, den Kampf zwischen Engeln und Teufeln mit Hesiodischen Bildern und den Unsterblichkeitsglauben mit Ciceronianischen Gedanken darzustellen.[16] Um dieser Ver-

schwisterung von Religion und Kunst willen plante er unter anderem einen Hymnus an die heilige Cäcilia als »Pflegerin und Beschützerin der schönen Künste, der Musik und Poesie«. Offenbar dachte er, all diese Hymnen (an Gott, an den Heiland, an Maria, die Engel, die Erzväter, Moses, die Propheten, die Apostel, die Blutzeugen und die Einsiedler) mehr oder weniger reichlich mit Sagen, Fabeln, Mythen und »all jenem Dichterwerk auszuschmücken, das dem Aberglauben eignet«.[17]

Nach dieser ganzen Auflösung des Religiösen im Ästhetischen bleibt aber doch ein wesentlich christliches Motiv bei ihm bestehen: das des göttlichen Erbarmens, des Teilnehmens Gottes am menschlichen Schmerz. Es findet in dem folgenden Entwurf zum Hymnus an den Erlöser seinen stärksten Ausdruck.

»Alles war Dir klar von Ewigkeit an, was unsere unglückliche Menschheit leiden sollte. Erlaube, daß wir Dich als den vertrautesten Zeugen unseres Elends und unserer unendlichen Qualen denken. Mensch und Gott, erbarme Du Dich dieses Jammerlebens, das Du gekostet und in der Nichtigkeit und dem Schmerz und Unheil unseres Daseins erfahren hast. Erbarme Dich Deiner armen Geschöpfe, dieser unseligen Menschheit, von der Du selbst als Mensch Deinen Ursprung hast nehmen wollen. Die Alten fabelten, daß Jupiter, als er zur Erde niederstieg, sich über die menschliche Bosheit erzürnt und uns die Sündflut, wie mir scheint, geschickt habe. Damals war unser Geschlecht noch heiterer, denn es kannte seinen Schmerz nicht, noch sein grausam Geschick, und die Dichter wähnten,

daß der Anblick der Erde die Götter zum Zorne mehr als zu Mitleid errege. Wir Schmerzensreicheren aber meinen, daß Dein Besuch hienieden Dich habe mitleidig machen müssen. Denn weinen hat man Dich gesehen über Jerusalem. Noch stand Deine Vaterstadt (denn auch Du hast nicht verschmäht, eine Heimat bei uns zu haben). Und sie war bestimmt, zerstört und verwüstet zu werden. So sind wir alle geschaffen, auf daß wir uns unglücklich machen und der eine den andern zerreiße. Und das römische Reich ward zerstört, und Rom ward geplündert, und jetzt mein armes Vaterland ... Nun schweife ich von Hoffnung zu Hoffnung dahin, und, immer vom Leben enttäuscht, vergeß ich Dich. Die Zeit wird kommen, daß kein Strahl der Hoffnung, keine Stätte der Zuflucht mir bleibt und ich all mein Hoffen in den Tod setze. Dann aber will ich flüchten zu Dir. Hab' Du dann Erbarmen ...«[18]

Ähnliche Töne sollte der Hymnus an Maria anschlagen. Neben einer Invocazione für das arme Italien sollte hier ein Gebet etwa folgendermaßen lauten. »Freilich sind wir alle bösartig, aber wir haben deß keine Freude, nur Unheil. Freilich ist unser Leben und Leiden nur geringfügig, aber da wir selbst so klein sind, kommt es uns lange und unerträglich vor. Du, die Du groß und sicher bist, erbarm Dich all des Jammers.«[19]

Zu diesem aus der Kindheit ererbten und bis in die letzten Lebensjahre bewahrten Bedürfnis nach Anlehnung und Erbarmen gesellt sich jetzt, immer mächtiger und bis zur unerschütterlichen Gewißheit

schließlich gefestigt, der Glaube an das unendliche Nichts. In ihm und nur in ihm kommt Leopardis Denken und Forschen zur Ruhe und Einigkeit mit seinem innigen Gefühl. Die Nichtigkeit aller Dinge ist eben so sehr das gewußte wie das geahnte und geglaubte Ziel, zu dem die Bohrungen seiner Philosophie wie die Erfahrungen seines Herzens, bald klar und hell, bald dunkel und triebhaft sich hinbewegen.

Der Punkt, wo Wissen und Glauben wieder zusammenlaufen, beziehungsweise noch unterschiedslos und ungegabelt beisammen sind, ist der geistige Ort der Religion. Leopardis religiöses Denken wird sonach aus zweierlei Quellen gespeist: aus einer christlichen Strömung, die er zwar abgedämmt zu haben glaubte, von der aber das Grundwasser auch nachher noch zu ihm durchsickerte; und aus einer philosophischen Strömung, die in der Hauptsache aus der französischen Aufklärung kommt. Jedoch hätten die Bücher der Enzyklopädisten kaum einen so tiefen Eindruck auf ihn gemacht, wenn nicht eigene Erfahrungen und Gefühle vorausgearbeitet hätten. Wie es um die Ursprünglichkeit seines Gefühlslebens im Verhältnis zu seiner Lektüre steht, hat Leopardi selbst uns klipp und klar gesagt: ein wichtiges Bekenntnis, das niemand vergessen darf, der sich irgendwie um Leopardis Quellen bemüht.

›Es gibt viele, die durch Lektüre von Romanen, sentimentalen Büchern und dergl. eine falsche Empfindsamkeit gewinnen, oder die echte, die sie besaßen, sich verderben lassen. Als Todfeind aller Affektation, vorzüglich in Dingen des Gemütes und Herzens, habe

ich mich stets vor dieser Verseuchung gehütet und mich bemüht, das freie unmittelbare Walten der Natur gewähren zu lassen. Jedenfalls kann ich feststellen, daß das Bücherlesen keine Affekte oder Gefühle, die ich nicht so wie so schon gehabt hätte, in mir hervorgebracht, noch irgendeine Wirkung gezeitigt hat, die nicht ohnedem sich hätte einstellen müssen. Wohl aber hat die Lektüre sie beschleunigt und zu schnellerer Entfaltung gebracht. Kurz, nachdem ich einmal wußte, wo diese oder jene Regung der Gefühle, die ich erlebte, hinauswollte, lief ich nun auf der vorgezeichneten Straße, ohne im Geringsten den natürlichen Gang zu behelligen, desto eiliger dahin. In der Liebe z. B. trieb mich die Verzweiflung des öftern zu Selbstmordgedanken, worauf ich zweifellos von selbst gekommen wäre; denn ich fühlte, wie dieser Wunsch aus dem Herzen quoll und mein ursprünglich Eigentum war, nichts Geborgtes; anderseits glaubte ich ebenso deutlich zu fühlen, daß dieser Drang so rasch in mir erstand, weil mir aus der frischen Lektüre des Werther bekannt war, daß meine Art von Verliebtsein usw. auf diese Weise zu endigen pflegte. Kurz, es war die Verzweiflung, die mich trieb; wenn ich aber ein Neuling in derlei Dingen gewesen wäre, so hätte der Wunsch des Selbstmords nicht so rasch ins Bewußtsein treten können; ich hätte ihn sozusagen erfinden müssen, während ich ihn nun, trotz meiner höchsten Sorge und Scheu vor allem Nachgeahmten, bereits erfunden vorfand.«[20]

In ähnlicher Weise, scheint mir, hat Leopardi seinen Skeptizismus und metaphysischen Nihilismus bei

den Franzosen als etwas schon Erfundenes vorgefunden. Das Entscheidende aber, die Sehnsucht, der Drang, der Furor, die Wollust zu der Verneinung aller geistigen Werte und des Lebens überhaupt, nicht das System, sondern die Ausübung, nicht die These, sondern die Askese ist eigenes Erzeugnis und ursprüngliche Erfahrung seines Gemütes. Er hat das mit einer schauerlichen Nüchternheit und Weitläufigkeit selbst erzählt.

»Der Jüngling, der bei seinem Eintritt ins Leben, aus welchen Gründen, unter welchen Umständen, in welcher Form es sei, sich von der Welt zurückgeworfen sieht, bevor er noch die seinem Alter eigene Weichheit gegen sich selbst hat ablegen und die Hornhaut der Gewöhnung hat ausbilden können gegen die Widerwärtigkeiten, Verfolgungen und Bosheiten der Menschen, gegen Beleidigungen, Sticheleien, Schmähungen, Verärgerungen, wie man sie im täglichen Umgang erfährt, gegen Mißgeschick und Mißerfolg im geselligen und bürgerlichen Leben, dieser Jüngling, der, sei es von den eigenen Angehörigen, wie es manchmal vorkommt, sei es von Fremden sich zurückgeworfen und ausgeschlossen vom Leben und die Straße des Vergnügens — welcher Art immer — verschlossen sieht, indem er sich mit andern oder mit dem Durchschnitt seiner Altersgenossen vergleicht, oder auch daß derlei Behinderungen ihm nur außergewöhnlich hart vorkommen infolge seiner gesteigerten Empfindsamkeit, Einbildungskraft, Verletzbarkeit, Feinheit des Geistes und Gemütes, infolge seines Innenlebens und übermäßiger Selbstver-

zärtelung, vermehrter Eigenliebe, vermehrter Sucht und Bedürftigkeit nach Glück und Genuß, vermehrter Leidensfähigkeit und Wehleidigkeit, vermehrter Wehrlosigkeit gegen alles, was beleidigend, schädigend, verletzend, herabsetzend, stechend und verwundend seine Selbstsucht trifft: ein solcher Jüngling wirft und wendet gar oft die ganze Glut und sittliche wie leibliche Kraft seines jungen Lebens oder auch seiner gemütlichen Eigenart oder all das zusammen, kurz all sein feuriges Streben, das nach Glück, nach Betätigung und Leben drängte, nun in die Suche nach Unglück, Leiden und moralischem Tode hinein. Er wird scheu vor sich selbst und sein eigener Todfeind. Er will leiden und versteift sich darauf. Die trübsten Entschlüsse, die härtesten, schmerzhaftesten, schrecklichsten, die er zuvor mit Entsetzen zurückgewiesen hätte, werden ihm auf seine erste kurze Bekanntschaft mit dem Leben hin nun schmackhaft, und er ergreift sie mit Wollust. Und wenn er zu wählen hat, so sucht er sich aus allen Zuständen den eintönigsten und frostigsten aus, den quälend langweiligsten, unerträglichsten, lebensfernsten und gefällt sich, je schrecklicher er ist, desto besser darin. Ja, er verwendet seine ganze jugendliche Charakterkraft auf das Hinnehmen, Ertragen, Durchhalten, Durchführen und Verlängern des gewählten Zustandes; und ganz besonders freut es ihn, sich die Umkehr für immer zu verbauen und alle Wege der Linderung zu verschließen, weil er dadurch sich ins Äußerste des Unglücks versetzen und hineindenken kann, welches ihm schmeichelt. Solange zur Vollendung seines Leides

noch etwas fehlte und dieses gesteigert werden könnte, gäbe er sich nicht zufrieden .... Für ein bißchen Freude, das die Welt ihm nicht gönnen will, versagt er sich sämtliche Freuden und verzichtet auf jeglichen Genuß.‹[21]

Die Erzieher und Angehörigen dieses Jünglings, fährt Leopardi, immer tiefer und breiter im Schmerz seines Lebens umherwühlend, fort, seien oft kurzsichtig genug, ihm aus Gutmütigkeit seinen Willen im Werke der Selbstzerstörung zu lassen, bis es zu spät sei, bis er bei unerfahrenem, grünem Geiste sich ausgebrannt habe zum alten Mann. Schon mancher sei auf diese Weise, ohne das Leben gekostet zu haben, hinter die Mauern eines Klosters gegangen, wo er dann mit dem Schatz seiner ungeprüften, ungeschwächten Jugendillusionen weiterlebe und, wie eine in Wachs konservierte Frucht, die innere Süßigkeit und Frische, die Jugend der Seele bei welkendem Leibe bewahre.

In solchen Jünglingsstimmungen hat Leopardi die französische Aufklärungsphilosophie mit ihrem senilen Sensualismus und Materialismus auf sich wirken lassen. So ungefähr sehen die Erfahrungen aus, die ihn zum Glauben an das unendliche Nichts geführt haben.

Auf die geheimnisvolle stille Macht der unendlichen ewigen Leerheit bezieht sich nun mehr und mehr sein religiöses Empfinden und Denken. Auf der letzten Seite seines Tagebuches steht zu lesen: ›Zwei Wahrheiten, an die die Menschen in ihrer Gesamtheit wohl nie werden glauben können: erstens daß wir nichts wissen, zweitens daß wir nichts sind. Dazu die dritte,

die mit der zweiten innig zusammenhängt: daß wir nichts mehr zu hoffen haben nach dem Tode« (1832). Drei Jahre später hat Leopardi versucht, in einer Art Gegenstück zu den christlichen Hymnen seiner Frühzeit, in einem Hymnus an den altpersischen Gott der Lüge, des Todes und der Finsternis, Ahriman, sein letztes Credo poetisch zu gestalten. Ich gebe den Entwurf in möglichst wörtlicher Übersetzung.

»König der Dinge, Schöpfer der Welt, geheimnisvoll Ruchloser, Allmächtiger und Allwissender, ewiger Schenker des Unheils und Lenker der Bewegung — ich weiß nicht, ob es Dich glücklich macht, aber schau und genieße . . . in ewiger Betrachtung . . . Erzeugung und Zerstörung . . . um zu töten gebiert es . . . System der Welt, nichts als Leiden. Natur ist wie ein Kind und löst das kaum Gefügte wieder auf. Greisenalter. Langweile oder schmerzvolle Leidenschaft und Verzweiflung: Liebe.

Die wilden Volksstämme und Einfältigen erkennen unter wechselnden Formen nur Dich. Die gebildeten Völker aber . . . Dich unter wechselnden Namen ruft das Volk an als Schicksal, Natur und Gott. Du aber bist Ahriman, bist jener, der . . .

Und die gebildete Welt betet zu dir.

Zu schweigen von den Unwettern, den Seuchen . . . Deinen Geschenken, denn anderes kannst Du nicht schenken. Du gibst die Gluten und Vereisungen.

Und fiebernd sucht die Welt nach neuen Ordnungen und Gesetzen und hofft sich fortzubilden. Aber unverändert verharrt Dein Werk, denn immer werden nach der Natur des Menschen die Kühnheit herrschen

und der Betrug; und Wahrhaftigkeit und Bescheidenheit zurückstehen und das Glück dem Werte feind sein und das Verdienst sich nicht durchsetzen können und der Gerechte und Schwache unterdrückt werden . . .

Gedeihe, Ahriman, und triumphiere, Du wirst immer triumphieren.

Neid, den die Antike den Göttern gegen die Menschen zuschrieb.

Bestimmung der Tiere, als Speise zu dienen. Boa-Schlange. Mitleidige Gottheit. . .

Warum, Du böser Gott, hast Du ins Leben einigen Schein von Freude gesetzt? Die Liebe . . .? um uns zu quälen mit der Sehnsucht, mit dem Blick nach den Andern und nach der entschwundenen Zeit unserer Jugend . . . ?

Ich weiß nicht, ob Du Lob oder Flüche lieber hast . . . Dein Lob ist wohl die Träne, der Zeuge unseres Leidens. Tränen, wahrlich, sollst Du von mir nicht haben. Viel tausendmal soll mein Mund Deinem Namen fluchen . . .

Nie will ich mich darein ergeben . . .

Wenn Ahriman je um eine Gnade gebeten wurde . . . vergönn mir, daß ich das siebente Lustrum nicht überschreite. Ich bin mein Leben lang Dein größter Verkünder gewesen . . . der Apostel Deiner Religion. Belohne mich! Ich fordere keines der von der Welt geschätzten Güter: gib mir, was als das größte aller Übel gilt, den Tod. (Keine Reichtümer . . . auch die Liebe, das einzig Lebenswerte nicht . . .) Ich kann, ich kann das Leben nicht mehr tragen.«[22]

Dieser Ahriman hat keinen Ahura Mazda oder Ormuzd, keinen Gott der Wahrheit und des Lichtes gegen sich. Und doch fehlt es nicht an poetischen wie prosaischen Zeugnissen dafür, daß Leopardi dem unendlichen und ewigen Nichts als etwas Jenseitigem und Übersinnlichem die Erde und die Welt der Gestirne, das Universum als etwas Diesseitiges, Sinnliches und zeit-räumlich Begrenztes gegenüberstellte. Diesem Universum aber ist er folgerichtiger Weise geneigt, die Unendlichkeit der Dauer und Ausdehnung abzusprechen. »Nichts kann uns beweisen, nichts auch nur als wahrscheinlich erschließen lassen, daß das Weltall unendlich ist,« schreibt er am Ostersamstag ins Tagebuch.[28] Nur insofern hat offenbar für ihn das Weltall an der Ewigkeit und Unendlichkeit teil, als aus dem »Nichts« eine dunkle Hand zerstörend und schöpfend immer wieder herübergreift in dieses hinfällige, vorläufige Reich des Lebens und der Illusion.

Während in andern Religionen solch »göttliche« Eingriffe in das Dasein der Geschöpfe als Wunder zu erscheinen pflegen, nehmen sie in Leopardis Weltbild den Charakter des Naturhaften an. Die Natur gehört daher zu der einen Hälfte in seine Religion, zu der andern in seine Philosophie; ist Mysterium und Begriff zugleich. Unter all seinen Gedanken ist der der Natura der schillerndste, beweglichste, am schwersten zu fassende, für den Wandel seiner Überzeugungen bezeichnendste und lehrreicheste, am unmittelbarsten mit Mystik und Aufklärung durchsetzte. Natur kann bei ihm alles heißen, was zwischen der vergänglichen Welt, in der er lebt und leidet, und

dem unendlichen Nichts, an das er glaubt, als Medium fungiert. Sie hat, ihrer Mittlerrolle entsprechend, ein doppeltes Gesicht, das eine dem Reiche der Nacht, das andere dem Lichte zugekehrt. Ahnung und Forschung, Glauben und Wissen, Dichtung und Philosophie begegnen sich in ihr, durchdringen und verwandeln sich ineinander, sind aber nicht mehr, wie in der eigentlichen Religion, unterschiedslos in ihr beisammen. Indem die dunkle Gottheit aus unendlichem Nichts in sich selbst heraustritt, erscheint sie in der Natur als ein fürchterlich klares Weltgesetz, das aber, mit religiösem Auge betrachtet, von unserem Dichter bald als ein unerforschlich gütiges und tröstliches, bald als ein ebenso feindseliges oder gleichgültiges Walten gesehen wird.

Hier, an der Achse des Naturgedankens, hat sich Leopardis Umschwung vom Rousseau'schen Natur-Optimismus zum Pessimismus vollzogen. Wir werden diese Wandlung, die eher ein philosophischer und ethischer als religiöser Vorgang ist, noch näher zu betrachten haben. Zunächst müssen wir feststellen, wie Leopardis Naturbegriff als eine Art Umschalteplatz zwischen seinem metaphysischen Fühlen und Denken, seiner Religion und seiner Philosophie gelagert ist. Es wäre ungenau, von Naturreligion bei ihm zu sprechen, wie es ungenau wäre, seine Philosophie als Naturalismus zu bestimmen. Zwar sind Ansätze zur Vergottung der Natur, wie andererseits zur Naturalisierung des Geistes bei ihm vorhanden, können sich aber nicht durchsetzen, weil sie sich gegenseitig im Schach halten.

Als göttlich oder mystisch an der Natur erscheint ihm wesentlich ihre Nachtseite, eher ihre zerstörenden als ihre belebenden Kräfte, ihre Kälte und Blindheit dem Menschen gegenüber. Das Verehrungswürdige und Heilige an allen Lebewesen ist ihre Sterblichkeit, ihr Hingehen und Auslöschen. Das Ergreifende und Faßbare an aller Gottheit ist, daß sie den Menschen zum Tode führt. Mit 18 Jahren schon, da er noch gläubiger Christ war, dachte er sich in seiner Dichtung »Appressamento della morte« den Engel der Gnadenmutter als Todesboten:

»La gran Signora da'sereni rai
Mandommi ch'ha di te pietade in cielo,
Poco t'è lunge'l dì che tu morrai.«

An der Richtung seiner religiösen Gewißheit auf Verneinung des Lebens hat sich im Lauf der Jahre so gut wie nichts geändert. Sie ist mit der Zeit nur stärker, tiefer, bewußter, innerlicher geworden. In Augenblicken, da dieser Glaube ihn ganz und gar erfüllte, ihm unvermittelt, wie eine Erleuchtung in die Seele drang, faßte ihn der metaphysische Schreck und versteinerte sein Gemüt. Die Verzückungen seiner Religion heißen Entsetzen. Manchmal legte sich tage- und wochenlang die Apathie wie eine Totenmaske über ihn. Wir kennen diese Gemütszustände. Besonders vertraulich hat er eine derartige Anwandlung und ihr Abklingen seinem Freunde Giordani in dem Brief vom 6. März 1820 erzählt.

»Auch ich sehne mir heiß den schönen Frühling herbei als einzig zu hoffendes Labsal nach der Erschöpfung meines Gemütes; und als ich vor einigen

Abenden beim Schlafengehen das Fenster öffnete und einen wolkenlosen Himmel, einen schönen Mondschein sah und eine laue Luft spürte und Hundegebell in der Ferne, da erwachten alte Bilder in mir, und mir war, als regte sich etwas im Herz, so daß ich zu schreien begann wie ein Wahnsinniger und um Erbarmen flehte zu der Natur, deren Stimme ich nach so langer Zeit wieder zu hören wähnte. Und wie ich nun einen Blick auf den Zustand zurückwarf, der hinter mir lag, und in den ich gewiß war alsbald wieder zu versinken, was denn auch geschah, erstarrte ich vor Schreck und konnte nicht begreifen, wie man das Dasein ertragen kann ohne Illusionen und Lebensgefühle, ohne Phantasiebilder und Begeisterung, die doch das Jahr zuvor noch meine Tage ganz erfüllt und mich beseligt hatten inmitten meiner Qualen. Jetzt bin ich hingestreckt und ausgetrocknet wie ein dürres Rohr; keine Regung mehr dringt in meine arme Seele; die ewige und höchste Macht der Liebe selbst ist ausgelöscht aus meinem jungen Leben. Keinem andern als dir erzähl ich das; weil ich sicher bin, daß du es nicht für romanhaftes Zeug hältst, und weil du weißt, wie verhaßt mir die verdammte Affektiertheit ist, die alles Schöne auf der Welt verderbt, und weil du der Einzige bist, der mich verstehen kann. Nur mit dir kann ich über diese Gefühle in mir reden, die sich jetzt nicht mehr als Täuschungen abtun lassen.[24] Denn so steht es tatsächlich mit der unglücklichen Menschheit und so lehrt es die grausame Vernunft: daß all unsere Freuden und Schmerzen purer Trug sind und daß das ewig und

einzig Richtige und Echte die Pein ist, die aus der Gewißheit des Nichts hinter allen Dingen hervorquillt.«

Wer aus solchen Zuständen zurückkehrend, sich mit der Wirklichkeit wieder beschäftigt, für den hat sie nun keinen Gehalt mehr. Sie ist ihm reines Aussehen und bloßer Schein geworden: nur noch ein Gegenstand des beschaulichen Menschen, keiner des wollenden mehr. Durch diese Art religiöser Erlebnisse, die seit dem Jahr 1819 über Leopardi kamen, ist er dem tätigen und täglichen Leben immer fremder, mit der Beschaulichkeit immer vertrauter geworden und hat sich, mit fortschreitender Ausschließlichkeit und Sammlung nach innen, dem Dichten und Denken ergeben.

Er geht nicht, wie Chateaubriand und zahllose Ästheten und Dilettanten der Neuzeit, den Weg von den schönen Künsten zum Liebäugeln mit den Religionen, sondern umgekehrt von seiner persönlichen Religion zu seiner Dichtkunst und Philosophie. Es ist der Weg der primitiven und ursprünglichen Menschen, die aus einer kaum bewußten Grundgewißheit hervor ihre Taten und Werke ans Licht treiben. Daher in seinem Dichten und Spekulieren so gut wie nichts von jener künstelnden, frömmelnden Glas- und Seifenbläserei zu spüren ist, die einen so großen Teil der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts als etwas Gelerntes und Hergerichtetes erscheinen läßt.

Die Ursprünglichkeit des Leopardischen Geistes gibt sich auch darin zu erkennen, daß er, den Naturvölkern vergleichbar, sozusagen nur Götter des Augen-

blicks gekannt und angebetet hat. Was er liebt, was ihn ergreift, was ihm gefällt, die schöne Erscheinung, das Mädchen, die Frau, die Blume werden ihm zeitweise zu heiligen Wesen oder göttlichen Symbolen, um alsbald wieder seinem Zweifel oder seiner Mißachtung zu verfallen. Nicht daß er wetterwendisch oder kindisch flatterhaft gewesen wäre. Er war nur undogmatisch oder freigeistig in seinem religiösen Empfinden. Je gewisser er hinter allen Dingen das Nichts und die ewige Nacht herausfühlte, desto mehr mußte das Flüchtige und Scheinhafte dieser Dinge ihn ergreifen und sehnsüchtig machen, Vergänglichkeit und Schönheit ihm gleichbedeutend werden. Das einzige Dogma seiner Religion, an dem er immer festgehalten hat, ist seine Ästhetik als Illusionslehre, d. h. der Grundsatz, daß die Wandelbarkeit, Flüchtigkeit und schattenhafte Relativität der Dinge das Wirkliche und Wertvolle, das Schöne an ihnen ist. So wird das ästhetische Verhalten für ihn zu einer Art Gottesdienst, das Phantasieren zu einer Art Gebet. Wie inbrünstig er schon als Kind in Gedankenbildern schwelgen konnte, die halb Gebet, halb Phantasie waren, erzählt er selbst: »Ich erinnere mich, in meiner Kindheit durch bloße Einbildungskraft eine Ton-Empfindung von solcher Süßigkeit erfaßt zu haben, wie man sie hienieden nicht hört. Ich erinnere mich, wie ich einige Hirten und Schäfchen, die auf eine himmelblaue Zimmerdecke gemalt waren, betrachtete und mir dazu eine derartige Schönheit des Schäferlebens phantasierte, daß, wenn sie uns vergönnt wäre, wir nicht mehr als Menschen

auf Erden, sondern als Unsterbliche im Paradiese wohnten. Und wahrlich — lege es mir, o Leser, nicht als Überheblichkeit aus — für einen göttlichen Dichter wollte ich mich halten, wenn es mir gelänge, jene Bilder, jene Regungen meiner Kindheit lebendig zu gestalten und so, wie sie sind, durch mein Wort auch in anderen zu erwecken.«[25]

Religion, die im Halbdunkel bleibt, nicht richtig und scharf in den Brennpunkt des Bewußtseins gerückt und willensmäßig oder dogmatisch umgrenzt wird, kann schließlich das ganze Geistesleben überfluten und mit trüber Mystik durchweichen. Diese Gefahr hat Leopardi durch die Zucht seines Denkens gebannt.

LEOPARDI ALS DENKER[1]

Wenn es zum Wesen des Philosophen gehört, daß er von seinen eigenen Stimmungen und Gemütszuständen absieht und unbehelligt, ungetäuscht von eigenen Wünschen, auf den wirklichen Sachverhalt der Dinge dringt, so war Leopardi nichts weniger als Philosoph. Er ist nie von sich selbst losgekommen und hat keinen seiner Gedanken zu jener Selbstentäußerung zu treiben vermocht, ohne die keine allgemeine begriffliche Gültigkeit zustande kommt. Was er sein System und seine Begriffe nennt, sind immer nur Meinungen von ihm und aus ihm, mit denen die Wissenschaft nichts anzufangen weiß, es sei denn, daß sie sie auf ihn zurückbezöge und individualpsychologisch erklärte und ausdeutete.

Wenn man dagegen in der Selbsterkenntnis das Wesen der Philosophie sieht, so gibt es wenige Naturen, die so tief philosophisch veranlagt wären wie er. Denn vor lauter Selbsterkenntnis hat er die Welt nicht mehr verstanden.

Selbsterkenntnis und Welterkenntnis gehören aber unauflöslich zusammen und fördern sich gegenseitig. Bei Leopardi stehen sie einander im Licht: ein ungesundes Verhältnis; denn was sind wir denn anderes mit unserem Selbst oder Ich, als ein geringfügig Stück Welt? Hätte Leopardi sich nicht bald für mehr, bald für weniger gehalten, so wäre er ein Weltweiser gewesen. So genau er aber jede Regung seiner Seele belauerte, so übertrieb und unterschätzte er abwechs-

lungsweise deren sachlichen Wert. Wir haben gesehen, wie mühsam er mittelst einer umständlichen Buchführung für ein seelisches Gleichgewicht sorgen mußte, das andere Leute als natürlichen Instinkt besitzen. Ihm fehlt die Naivität, mit der die kleinsten wie die größten Denker sich in der Welt als ihrer natürlichen Heimat zurechtfinden. Um diese Lücke zu füllen, verbraucht er seine ganze geistige Kraft. Welcher Aufwand und Umweg von Betrachtungen, um bei der stillen Weisheit eines Ginsterblümchens zu landen! Diesem Höchstbegabten wird zum Problem, was gemeinhin eine Selbstverständlichkeit ist und sozusagen diesseits oder unterhalb der eigentlich philosophischen Fragestellungen liegt: die Frage nämlich, wie man es denn aushalten könne in dieser öden, nichtigen, dunkeln Welt, atmen in dieser Luft, schwimmen in diesem Wasser, wandeln auf dieser Erde, leben in diesem Leben, das doch ein Sterben sei, kurz, wie man tun könne, was doch wir alle täglich tun und er selbst schließlich auch getan hat, aber freilich mit äußerster Pein und fortwährend erneuter Sammlung, Musterung und Überwachung seiner Kräfte. So bannt eine vorzeitige Nachdenklichkeit ihn auf der Schwelle fest, die er frischweg hätte überschreiten müssen, um in das Innere der Philosophie zu gelangen. Den wissenschaftlich fruchtbaren Augenblick, der immer hinter dem Erlebnis, hinter der Tat, nicht vorher noch gleichzeitig kommt, hat er niemals erhascht. Man erinnert sich, wie er seine erste Liebe in ihrem Keim zergrübelte, oder wie er die Auseinandersetzung mit Vater und Mutter in der

Theorie vorwegnahm, in Wirklichkeit aber niemals erledigt hat. Das Leben, dem man die Brust geboten und ins Angesicht gesehen haben muß, um es zu erkennen, sitzt ihm als eine schwellende Last im Nacken. Er gleicht dem heiligen Christophorus; denn nicht an Tragkraft und Zähigkeit fehlt es seinem Denken, sondern am richtigen Zugreifen, am Aufnehmen und Stellen der Probleme, freilich auch an der Erziehung dazu.

Ein eitles literarisches Weib hat ihn in das eingeführt, was sie unter Philosophie verstand: ein sentimentales Rösonnieren, und hat ihn zu dem, was eigentlich Philosophie ist, für immer verdorben: Madame de Staël.[2] Seit er ihre Schriften gelesen hatte, seit 1819, hat er sich aus der französischen Verstrickung nicht wieder befreien können. Philosophie bleibt ihm gleichbedeutend mit moderner, d. h. sentimentaler Literatur. Er empfiehlt den Italienern, diese zweifelhafte Mischware, von deren Wert er trotz seiner sonstigen Abneigung gegen die Franzosen aufs innigste durchdrungen ist, aus Frankreich zu beziehen.[3] Über die deutsche Philosophie hat er Vorstellungen, die weniger für ihn als für die französischen Waschküchen bezeichnend sind, aus denen er sie bezogen hat, daher ich sie unter den Strich setze.[4]

Am besten, scheint mir, kann man an dem Begriff der Natur beobachten, wie Leopardi im Fahrwasser der Franzosen sich treiben läßt.

Ohne je naturwissenschaftlich gearbeitet zu haben, gerät er an den Gedanken der Natur und nimmt, als ob sie eine Person, kein bloßer Begriff wäre, alsbald

Partei für sie. Die Natur sei groß, schreibt er auf die ersten Seiten seines Tagebuchs, denn sie treibe den Menschen zum Großen, die Vernunft ihn zum Kleinen.[5] Über all seine Bücher möchte er das Wort aus Ciceros De senectute, II, als Losung gesetzt wissen: in hoc sumus sapientes, quod naturam optimam ducem, tamquam deum sequimur eique paremus . . . quid enim est aliud, gigantum modo bellare cum diis, nisi naturae repugnare.[6] — Was diese Natur, um die sein ganzes Denken kreist, aber eigentlich ist, das hat er, soviel ich sehe, nur einmal, und zwar reichlich spät, am 20. Oktober 1828, und dann in höchst unzulänglicher Weise begriffsmäßig festzulegen versucht: »Wenn ich sage: die Natur hat gewollt, hat nicht gewollt, hat beabsichtigt usw., so meine ich mit Natur jenes Beliebige, als Intelligenz oder Kraft oder Notwendigkeit oder Zufall zu Denkende, welches das Auge zum Sehen, das Ohr zum Hören eingerichtet und die Wirkungen den Zweckursachen, wie sie in der Welt sich offenbaren, im Einzelnen und teilweise zugeordnet hat.«[7] Also ein geheimnisvolles Etwas, von dem man nicht weiß, ob es gebunden oder frei, blind oder zweckhaft, mechanisch oder geistig ist, ein poetisches Wesen, ein vieldeutig stimmungsreiches Wort. Was Wunder, daß es, je nach den Eindrücken, Erfahrungen, Lektüren, Erlebnissen und Gemütsverfassungen des Dichters, seine Bedeutung bald so, bald anders aufleuchten läßt. Man kann an den Bewegungen dieses Naturbegriffs den Wandel von Leopardis Lebensstimmung ablesen. Nicht daß er von Tag zu Tag, oder von Stunde zu Stunde willkürlich

gewechselt hätte. Er ist, trotz aller Beweglichkeit, doch insofern logisch verankert, als Leopardi bei jeder Wendung seines Lebensganges sich auf ihn wieder besinnt. Dies geschieht in der Weise, daß er an dem Worte wenigstens festhält und daß das Wort mit seinem vertrauten Klang ihm die alten Bedeutungen und Sachen, die er früher damit verband, wieder aufweckt und daß die neuen Gedankeninhalte sich an die vorausgehenden anreihen. Die geschichtliche und seelische Kontinuität, nicht die logische Folgerichtigkeit, die Assoziation, nicht die Deduktion wird durch das Wort Natur in Leopardis Denken gewährleistet. Es ist ein Leitmotiv, kein Grundbegriff. Daher man Leopardis Philosophie nicht als Naturalismus, sondern höchstens als einen naturalistisch orientierten Mystizismus bezeichnen darf.

In der Tat sieht man ihn schon frühzeitig entschlossen, von seinem geliebten, nicht begrifflichen, sondern sprachlichen Naturgedanken aus die Welträtsel zu lösen. Am 20. November 1820 schreibt er sich das Folgende ins Tagebuch: »Eine der größten und allgemeinsten Quellen für Irrtümer, Wider sinnigkeiten, Dunkelheiten, Mißverständnisse, Widersprüche, Zweifel, Verwechslungen usw. bei Schriftstellern und Philosophen der alten wie der neuesten Zeit liegt darin, daß man die gegenseitige Feindschaft zwischen der Vernunft und der Natur weder berücksichtigt noch bestimmt, noch dem menschlichen System zugrunde gelegt hat. Hat man diesen offenkundigen, allgemeinen Grund aber einmal gelegt, so erhellen, umgrenzen und lösen sich unendliche Geheim-

nisse in der Ordnung und Verflechtung der menschlichen Dinge. Vermengt man dagegen die Vernunft mit der Natur, das Wahre mit dem Schönen, die Fortschritte der Intelligenz mit denen der Glückseligkeit und mit der menschlichen Vervollkommnung, die Begriffe und die Natur des Nützlichen, die Absicht oder das Ziel der Intelligenz, d. h. die Wahrheit mit der Absicht und dem eigentlichen Ziele des Menschen und seiner Natur, so wird man nie dazu kommen, das menschliche Rätsel zu entziffern und die endlosen Widersprüche beizulegen, die in diesem wichtigsten Teil des Weltsystemes, d. h. in dem, der unsere Species betrifft, sich zu begegnen scheinen. Der Zwist des Fleisches und des Geistes, der Sinne und der Vernunft, der besonders von den religiösen Schriftstellern schon bemerkt wurde, ist nicht ausreichend, oder ist nicht richtig verstanden und angewandt oder nicht gebührend ausgedehnt worden, oder man hat ihn in verkehrtem Sinne ausgelegt und entsprechend verkehrte Folgerungen daraus gezogen usw. usw.«

Aus der sicheren Sprache, mit der der junge Mann die philosophische Arbeit von Jahrtausenden schulmeistert, aus der Art, wie er auf »sein System«, auf »seine Entdeckungen« pocht,[8] mag man erkennen, wie tief, ursprünglich und eigenartig er die Gedanken und Stimmungen empfand, die das Wort Natura in ihm aufregte. Er hat sich hier nichts vorgemacht. Nichts liegt ihm ferner als Prahlerei oder Selbstberäucherung. Er hat in bestem Glauben ein Grundmotiv seiner gewaltigen Dichtung für eine wissen-

schaftliche Panacee gehalten. Darum kann all seine subjektive Sicherheit, all sein Gefühl und Bewußtsein, als einsamer, unzeitgemäßer Forscher durch nie befahrene Meere zu segeln, nichts an der Tatsache ändern, daß er seit 1819 ungefähr am Schlepptau der Frau von Staël, welches in Wahrheit dasjenige Rousseaus ist, seit 1820 an demjenigen Montesquieus und seit 1824 an dem des großen Preußenkönigs Friedrich hängt, dessen Prosa und Verse er in der Zeit vom Oktober bis Dezember 1823 gelesen hatte.

Dementsprechend gilt die Natur ihm zuerst als die gütige Mutter der Menschheit, Hüterin des goldenen Zeitalters, Nährerin der schönen, großherzigen und wohltätigen Illusionen und Künste, Freundin der griechischen Antike, Gottheit des sprossenden Lebens und aller Spontaneität, ja als einzige Gottheit schlechthin und Urgrund des Seins . . . Sodann aber, in dem Maße wie aus ihrem unendlichen Schoß die Kräfte und die Wesen sich losringen, der Instinkt zu Vernunft, die erste Natur zu einer zweiten, das Menschenkind zum gesellschaftlichen Wesen, der Lebenswille zum Erkenntnis- und Kulturwillen sich steigern: entfremdet diese künstliche Neuwelt sich ihrem natürlichen und guten Ursprung und kehrt, von seinem eigenen Mythos hingerissen, Leopardi selbst sich kritisch und feindselig gegen die herrliche Göttin. Er belauert sie nun, findet Widersprüche, Unsicherheit, Selbstzerstörung, Grausamkeit, Gleichgültigkeit gegen die eigenen Geschöpfe und schließlich Dummheit und abgründigen Unsinn in ihrem einst so innig

geheiligten Wesen. Jetzt hält er es mit dem Stoïcien des alten Fritz:

> La nature ici-bas vous plaça sous l'empire
> Des songes, des erreurs et des illusions . . .[9]

und ruft die Menschheit zu einer aufgeklärten zivilisatorischen Solidarität gegen die große Widersacherin zusammen.

Logisch oder dialektisch betrachtet, ist dieser Umschwung von der optimistischen Einschätzung der Natur, die sich mit Kulturfeindlichkeit paart, zum radikalen Pessimismus leicht zu begreifen. All die Widersprüche, die der junge Leopardi in seinen schwärmerischen Naturbegriff hineinverpackt hatte, mußten, je länger er damit hantierte, desto greifbarer heraustreten: bis unter der fortwährenden Reibung seines Denkens der ganze Pseudobegriff auseinanderfiel. Dieser Vorgang hat sich in den Jahren 1823 und 24 abgespielt, begleitet von jener ironisch-satirischen Stimmung, aus der die sogenannten Operette morali hervorgegangen sind.[10] In diesen Betrachtungen und Gesprächen ist das, was er philosophieren nannte und was im Grunde ein sentimentales Räsonnieren war, in diejenige Kunstform erhoben worden, die ihm zukam: poetische Prosa.

Es wäre nun ein undankbares Geschäft, all den Verzweigungen und Verschlingungen nachzugehen, in die der Naturgedanke bei Leopardi mit seiner Religionslehre, Sittenlehre, Staats- und Gesellschaftslehre geraten ist. Hat er doch selbst das eigene Gewebe immer wieder zerfasert. Als er schließlich daran ging, aus dem philosophischen Trümmerfeld seines

Tagebuches einige Gedanken für die Öffentlichkeit zu retten, bot sich ihm als einzig mögliche Form die bewußt fragmentarische der »Pensieri« dar, der Aphorismus, wie ihn Theophrast, Epiktet, Castiglione, Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues und andere Halbphilosophen vorbereitet hatten. Von »seinem System«, auf das er so großes Vertrauen gesetzt hatte, blieb ihm beim Abschluß der Rechnung im Jahre 1836 — denn dies ist das mutmaßliche Datum seiner »Pensieri« — nichts übrig als einige praktische Lebensregeln und eine dunkle Grundstimmung, die diesen wenigstens die stilistische Einheitlichkeit sicherte.

So wenig Leopardi zum systematischen Philosophen veranlagt ist, so scharf und geistvoll erweist er sich doch als Beobachter und Kritiker von Einzelheiten. Hunderte und Tausende von schlagenden Bemerkungen finden sich durch seine Schriften verstreut. In jedem Satze beinahe blitzt die blanke, schneidende, stechende Waffe seines unablässig geübten Verstandes. Und all diese Einzelheiten ordnen sich schließlich doch zu einem Ganzen. Man fühlt, trotz logischer Widersprüche, ihren Zusammenhang, ja sogar eine Verkettung, die den Leser, mag er noch so verschiedener Ansicht sein, fesselt. Wie ein Strom verläuft dieses Denken und folgt, von Gegenstand zu Gegenstand drängend, doch nur seiner eigenen Abschüssigkeit. Was ist nur dieser Esprit de suite, diese Folgerichtigkeit, die wir in der Synthese des Systems nicht haben finden können? Sie muß wohl in der Analyse als einem Geist der Auflösung liegen.

Leopardi erfaßt intuitiv irgend ein Faktum, das ihm, sei es durch seine Seltenheit, sei es durch Häufigkeit und Regelmäßigkeit, auffällt, und zergliedert es so lange, bis das Auffällige daran völlig zerarbeitet, getilgt, »erklärt« ist. Sein Denken ist im Kleinen wie im Großen ein fortwährender Krieg gegen das Wunderbare. Es ist wesentlich aufklärerisch, wenn auch nicht in dem spießbürgerlichen Sinn einer Aufklärung des abergläubisch wundersüchtigen Volkes, wie es Voltaire und Friedrich Nicolai und Leopardi selbst, wenigstens in seinen Knabenwerken noch, geübt haben. In der Zeit der Reife und Selbstbesinnung aber kehrt diese Aufklärung sich nach innen: gegen Leopardis eigenstes *θαυμάζειν*, und beschäftigt sich vor allem mit denjenigen Erscheinungen, deren Wunderlichkeit nur ihm zu schaffen macht, ihm, dem reizbaren, zum täglichen Leben in der Gesellschaft so stiefmütterlich ausgestatteten Menschen. Die Sitten, Gewohnheiten, Gebräuche, Bindungen, Pflichten alle, die ihn stören und ängstigen, ungefähr das, was unter den Begriff der Gesellschaftslehre fällt, wird ihm zum Problem. Weil er handelnd nicht ohne weiteres damit fertig wird, so muß er nachdenkend erfahren, was eigentlich dahinter steckt. So kommen jene echt Leopardischen Fragestellungen zustande, wie etwa die folgenden: warum die Menschen sich bemitleiden, während sie sich doch zumeist hassen? warum sie gesellig sind, während doch jeder nur den eigenen Nutzen sucht? warum sie wagemutig sind, während doch jeder sich an das liebe Leben klammert? warum das Dasein so gleichförmig ist, während es doch einst-

mals so bunt war? warum Heiterkeit, Kunst, Dichtung, Liebe, Glaube und Hoffnung aus der Welt sich zurückzuziehen im Begriffe sind? warum das Glücksgefühl immer seltener wird, während doch Alles danach strebt? Usw. usw. Dieses eigennützigen, eudämonologischen Fragens ist kein Ende. Und die Richtung, in der die Antworten erfolgen müssen, ist durch eben diesen Eigennutz der Fragestellung bestimmt und muß auf eine schrittweise Auflösung der fraglichen Dinge hinauslaufen: Auflösung des Gesellschafts- und Kulturbegriffs im Naturbegriff, der dann seinerseits, wie wir gesehen haben, sich ebenfalls auflöst. Am Schluß kommt das Nichts hinter den Dingen, die etwas zu sein schienen, heraus. Nur das eigene »heiligglühend Herz«, das zu all den bangen Fragen gedrängt hatte, bleibt groß und selbsterleuchtet auf dem dunkeln Plan.

So verrichtet Leopardis auflösendes Denkverfahren einen lebenswichtigen Dienst und sichert ihm den Lebensmut, die Reinheit und Zartheit seines Herzens in einer Welt, die er so lange als fremdartig beengend empfinden mußte, als er ihre völlige Nichtigkeit noch nicht entdeckt und Stück für Stück noch nicht sich vorgerechnet hatte. Als seine Zeit erfüllt war, hatte auch sein Wissensdurst sich beruhigt. Ohne Haß und ohne Trauer, ohne Neugier nach jenseitigen Dingen ging er aus dem Leben. Er war auf seine Weise damit fertig geworden und hatte sich ein friedliches Sterben, das ihm vom Schicksal nun auch vergönnt wurde, sauer verdient.

Dieser Nihilismus, der eher eine Notwehr als eine

Philosophie war, stimmt in seinen Hauptergebnissen mit der Lehre Schopenhauers zusammen, von der er sich den seelischen Antrieben und den erkenntnistheoretischen Voraussetzungen nach aber aufs Gründlichste unterscheidet. Auf Schopenhauer, den Leopardi nicht einmal vom Hörensagen kannte, dürfte ungefähr jenes Urteil passen, das er für die gesamte deutsche Philosophie, so vorschnell bereit hatte:[11] daß sie nämlich ein traumartiges Poema della Ragione sei. Denn was ist die »Welt als Wille und Vorstellung« im Grunde anderes als die zum Kunstwerk gediehene Theorie eines völlig einsamen beschaulichen Menschen? — Schopenhauer hat nie geglaubt, daß die letzten Rätsel der Welt durch ein empirisches, pragmatisches und naturalistisches Analysieren der Einzelerscheinungen und ihrer kausalen Verkettungen gelöst werden könnten. In der Schule des deutschen Idealismus hatte er diesen Philisterwahn der französischen Aufklärung und ihres verspäteten italienischen Adepten abgestreift und stand somit auf einem ungleich höheren kritischen Boden als Leopardi. In dem Maße aber, wie er die zu Unrecht von ihm geschmähten und benützten Vorgänger: Kant, Fichte, Schelling, Hegel verließ, glitt er von dieser Höhe herab, warf sich in die Arme einer intuitiven Metaphysik und deutete die Welt, die es zu begreifen galt, mit seherhafter Selbstgefälligkeit aus. Auch hier blieb schließlich nur Er mit seinem selbsterleuchteten Wollen und Schauen auf dem Plane, indes alles andere in ein sinnloses Nichts zerfloß. Aber während Leopardi durch ein langes, wehrhaftes und verzweifel-

tes abstraktes Denken in diese unhaltbare Lage gekommen war, ist Schopenhauer auf dem schönen, genialischen und gefälligen Luftweg des Schauens ebenso rasch wie selbstverständlich dorthin gelangt. Was diesem als ein siegreiches εὕρηκα in den Schoß fiel und triumphierend von ihm verkündet wurde, ist für jenen eine bittere intellektuelle Notwendigkeit gewesen, gegen die sein Gefühl und Wille sich bis zum letzten Atemzuge aufbäumten. Was Wunder, daß Schopenhauer den unglücklichen Dichter, ohne sich groß um dessen besondere Nöte und Vorbehalte zu kümmern, unbedenklich in den prächtigen schwarzen Festzug seiner Gefolgsleute einreiht und als Zeuge für sich in Anspruch nimmt.[12]

LEOPARDIS KUNSTLEHRE

Die Tatsache, daß in Leopardis Bewußtsein weder die Religion, noch die Philosophie zur Alleinherrschaft sich haben aufschwingen können, ist seiner Dichtung und seinem Künstlertum zugute gekommen. Wäre seine Frömmigkeit in bestimmten Mythen, Dogmen oder Kulten, wäre sein kritisches Denken in klaren Begriffen zur Ruhe gekommen, so hätten Dichtung und Sprache höchstens noch den Wert von Mitteln oder Werkzeugen der Propaganda oder Suggestion für ihn behalten können, wofern sie nicht gar zu einem unmaßgeblichen Schattenspiel der weltlichen und sinnlichen Ergötzung herabgesunken wären.

Zu dieser Entwertung des Ästhetischen sind nun freilich Ansätze bei ihm vorhanden, aber sie bleiben auf die Theorie seiner Kunst beschränkt, ohne deren Ausübung, die ihm über Alles ging, wesentlich zu schädigen.

Der Theorie nach, genauer: dem dogmatischen Wortlaute nach gehört für Leopardi, wie wir gesehen haben, allerdings die Kunst zu den Illusionen.[1] Wir erinnern uns aber auch, wie Illusion bei ihm gleichbedeutend ist mit Leben und Lebendigkeit, mit Glück, Natur und Wirklichkeit.[2] Nur ihrem Wortlaut, nicht ihrem eigentlichen Sinne nach ist Leopardis Kunstlehre illusionistisch. Immerhin hat auch der Wortlaut seine Bedeutung und gewährleistet eine gewisse Anknüpfung an die Lehren der Vorzeit.

Der Satz, daß Kunst Illusion sei, ist aber einer

doppelten Anknüpfung, eines zweifachen Sinnes fähig, nämlich erstens des herkömmlich klassischen, daß die Kunst als »Nachahmung der Natur« von dieser uns den »schönen Schein«, die täuschende »Wahrscheinlichkeit«, die gefällige »Illusion« vermittle; zweitens kann die völlige Verdammung der Kunst als einer Vorspiegelung falscher Tatsachen, als einer Selbstbelügung des Geistes, im strengen Sinne der platonischen und der asketisch-christlichen Lehre damit gemeint sein. Von beiden Sinnesarten — so mächtig ist der Zug des alten Wortes — hat Leopardi sich gefangen nehmen lassen.

Als Jüngling hing er noch an der Auffassung der Kunst als einer Nachahmung der Natur. Aber schon damals, schon in seiner ersten ästhetischen Abhandlung »Über die romantische Poesie« kündigt sich leise die schiefe Ebene an, auf der diese Kunst in den Abgrund der unwahren und nichtigen Dinge wird gleiten müssen, sofern nicht Leopardis Künstlerliebe, die sich hier ebenfalls und noch viel lauter meldet, sie zurückhalten und retten wird.

»So ist denn«, heißt es da,[8] »offenkundig und handgreiflich in uns und offenkundig und handgreiflich für jedermann die übermächtige Neigung zum einfach Natürlichen. Ich sage, sogar in uns, den Kindern der Neuzeit, denselben, denen die Romantiker einreden möchten, daß die antike und primitive Art der Dichtkunst nicht für sie passe. Denn an dem Sinn und Trieb, den wir alle zu unseren Kindheitserinnerungen haben, mag man ermessen, wie groß unser aller Sinn und Trieb zu der unveränderlichen urständigen Natur

ist, jener einzigen Natur, die in den Kindlein sich offenbart und auswirkt. Und die kindlichen Bildereien und die Phantasie, von der wir sprachen, das eben sind die Bildereien und die Phantasie der Alten; und die Erinnerungen des ersten Lebensalters und unsere ersten Ideen, die wir so sehnsüchtig zu lieben uns gedrängt fühlen, das eben sind die gleichen, die durch Nachahmung der echten, unberührten Natur in uns wieder geweckt werden; die gleichen, die der Dichter in uns wachzurufen im Stande und wie ich glaube verpflichtet ist; die gleichen, die so göttlich von den Alten uns belebt und von den Romantikern gelästert, verworfen, aus der Dichtkunst verbannt werden mit dem Rufe, daß wir doch keine Kinder mehr seien. Leider sind wir es nicht mehr. Aber der Dichter soll uns die Illusion schaffen und durch Illusion die Natur nachahmen und durch diese Nachahmung erfreuen. Und wo gibt es denn sonst eine so große, wahre, reine, tiefe, poetische Freude? wo sonst Natur? Was ist oder was war sie je anderes als das?«[4]

In diesem jugendlichen Ausbruch steckt schon das ganze Dilemma verborgen, aus dem Leopardis Kunstlehre sich nie hat befreien können. Mit dem Widerspruch, daß einerseits nur die Kindheit und nur die Antike eine volle poetische Illusion erzeugen und genießen können, daß andererseits aber das reife Alter und die Moderne, denen alle Poesien und Illusionen unter dem Medusenblick der Wahrheit verwelken, trotzdem ihre Dichtung haben, oder jedenfalls bekommen und pflegen sollen, hat er sich sein Leben lang getragen. So schreibt er z. B. am 5. Juni 1826

an Puccinotti, daß das heutige Europa nach gediegeneren und echteren Dingen verlange als die Poesie sie biete; ja schon im Juni 1821 setzt er die Begriffe ›modern‹ und ›unpoetisch‹ als gleichwertig an.[5] Aber immer, sogar in den späteren Jahren noch, empfindet und gesteht er, daß nur die Illusionen und vor allem die Bildereien der Kunst uns über das Elend und Unglück des Daseins hinwegtrösten können.[6] Dieser Widersinn einer poetischen Illusion, die verschmäht und gesucht, bekämpft und genossen, verneint und bejaht sein will, wird von Leopardi zwar aufs lebhafteste empfunden und hundertfältig formuliert, aber nie, soviel ich sehe, als eine unhaltbare Stellung beurteilt. Anstatt damit zu brechen, gefällt er sich darin und sucht seine Zwitterlehre gangbar zu machen und für die Bedürfnisse des eigenen Schaffens, welches Philosophie und Dichtung, Wahrheit und Illusion, Prosa und Poesie zugleich werden wollte, einzurichten. Er hat auch hier pro domo propria philosophiert.

Zugleich mag er freilich geahnt haben, daß hinter seinem Widersinn eine fruchtbare Wahrheit stecke, etwas wie eine neue Ästhetik, in der die klassisch-romantischen Gegensätze überwunden und aufgehoben werden. Dafür spricht z. B. seine folgende Betrachtung vom 4. Oktober 1820:[7]

›Es ist eine Eigenheit der Werke des Genius, daß, selbst wenn sie uns die Nichtigkeit der Dinge vorstellen, selbst wenn sie den unvermeidlichsten Jammer des Lebens dartun und zu Gemüte führen und die schrecklichste Verzweiflung ausdrücken, für einen

großherzigen Leser, mag er selbst in einem Zustande äußerster Niedergeschlagenheit, Enttäuschung, Leere, Verdruß und Lebensmüdigkeit oder in herbstem tödlichem Unglück leidenschaftlichster oder sonstiger Art befangen sein, daß sie dennoch für ihn zur Tröstung ausschlagen und sein Feuer wieder entfachen, und durch die nackte Zeichnung und Darstellung des Todes, für einen Augenblick doch ihm jenes Leben wieder schenken, das er aufgegeben hatte. Was in der sachlichen Wirklichkeit gesehen, Kümmernis und seelischen Tod bringt, erschließt unser Herze dem Leben wieder, wenn es in der Nachahmung oder sonstwie, etwa als Lyrik, welche streng genommen keine Nachahmung ist, in den Werken des Genius erscheint ... Sogar die Einsicht in den Trug und in die hoffnungslose Eitelkeit alles Schönen, alles Großen hat ihre Schönheit und Größe und erfüllt uns die Seele, wenn diese Einsicht aus den Werken des Genius quillt. Denn hier ist auch das Schauspiel der Nichtigkeit noch ein Wesen, durch das die Seele des Lesers sich erweitert, erhoben, durch sich selbst und ihre eigene Verzweiflung gestillt fühlt. — (Dichtung — großes Wesen und untrügliche Mutter der Lust und Begeisterung, herrliche Kraft, wenn sie es dahin bringt, daß sie den Leser zu einer höheren Auffassung seiner selbst, seiner Schmerzen, seiner Niederlage und geistigen Vernichtung gar hinaufhebt).«

Ähnliche Ansätze zu einer Auffassung der Künste und der Dichtung als Kraft, Dynamik und Tätigkeit hat man in den folgenden Aussprüchen. »Daß den Menschen die Nachahmung, der Ausdruck usw. der

Leidenschaften so sehr gefällt und zwar desto besser, je kräftiger die Leidenschaften und je lebendiger und wirkungsvoller die Nachahmung ist — worauf deutet das hin? Dies ist so sehr der Fall, daß wir jeder Art von Kunst — Malerei, Skulptur, Dichtung usw. — mag sie noch so schön, anmutig, wirkungsvoll und täuschend sein, sobald sie keine Leidenschaft ausdrückt, keine oder keine hinlänglich echte Leidenschaft zum Gegenstande hat, diejenigen Werke vorziehen, die eine solche, wenn auch nur unvollkommen zum Ausdruck bringen und daß die Baukunst, als solchen Ausdruckes unfähig, zu den niederen und weniger ansprechenden Künsten gezählt wird, während Drama und Lyrik hingegen den obersten Rang erhalten. Was will das bedeuten? Offenbar genügt uns die bloße Wahrheit der Nachahmung und bloße Schönheit der Darstellung wie des Dargestellten noch nicht: wir wollen auch Kraft und Energie sehen, die uns in Tätigkeit und unser Gefühl in Schwung bringt. Untätigkeit ist uns verhaßt, und die schönen Künste sollen uns davon befreien.«[8] — »Die echte, wesentliche, unzufällige Schönheit einer Sprache, die unverlierbar ist, solange die Form der Sprache sich nicht auflöst, ist innerlicher Art und liegt im Charakter der Sprache und kann nichts anderes sein als ihre Kühnheit. Was ist nun diese Kühnheit anderes als die Freiheit, unexakt, unmathematisch zu sein?«[9]

Allmählich gibt Leopardi den ganzen Begriff der Nachahmung preis. »Der Dichter ist kein Nachahmer der Natur,« schreibt er am 10. Sept. 1828,[10] »wohl aber spricht in ihm und aus ihm die Natur. I' mi

son un che quando Natura parla usw. Das ist die richtige Definition des Poeten, welcher sonach nur sein eigener Nachahmer ist.[11] Sobald er mit der Nachahmung über sich selbst hinausgeht, hat man keine eigentliche Poesie, kein göttliches Geschenk mehr, sondern eine menschliche Kunst: Prosa, mag es gleich Vers und poetische Rede sein. Als metrische Prosa und Menschenkunst mag man es gelten lassen, ich will sie nicht verurteilen.«

Hier ist der Punkt, wo Leopardis Kunstlehre, in ihrem Drang, aus der klassischen Überlieferung herauszukommen, in das Mystische, Religiöse und rein Persönliche fließt. Man muß, wenn man ihr gerecht werden will, auf diesen kräftigen, wenn auch unklaren Trieb besonders achten, statt nur die mittelalterlichen und renaissancemäßigen Eierschalen zu sammeln, die ihr begreiflicherweise anhaften.[12] Ihrem eigenen Sinne und Streben nach ist sie weder klassisch, noch illusionistisch, sondern geht von diesen Standpunkten nur aus, um alsbald eine derart persönliche Wendung zu nehmen, daß sie aus der Geschichte der allgemeinen Kunstphilosophie ausscheidet, oder höchstens an dem unwesentlichen Zipfel dieses ihres Ausgangspunktes, an ihren verbalen Voraussetzungen darin festgenagelt werden kann.

In Wahrheit war Dichtung für Leopardi eine geheimnisvolle religiöse Kraft oder Gabe, eine Steigerung, Bejahung, Bereicherung, Beseligung des inneren Lebens. »Von der Lektüre eines echten Stückes zeitgenössischer Dichtung, mag es nun Vers oder Prosa sein (die stärkere Wirkung eignet freilich den Versen),

kann man — und vielleicht in erhöhtem Sinne — trotz dieser nüchternen Zeitläufte, ungefähr das Gleiche sagen, was Sterne von einem Lächeln sagte: daß es einen neuen Faden zu dem kurzen Gewebe unsres Lebens spinne. Die Dichtung erfrischt sozusagen und steigert unsere Lebenskraft. Aber wie selten sind heutzutage solche Stücke.«[13] — »Ein gut Teil der Lust, die das poetische Gefühl uns verleiht und hinterläßt, liegt in der Erweiterung unseres Denkens und der Aussöhnung mit uns selbst: genau die Wirkung der hochsinnigen, großherzigen, frommen Gefühle und Taten, der Opfer usw. (übrigens auch des Gesprächs eines wirklich liebenswürdigen Menschen). Und genau wie diese nur in einer glücklichen, in sich selbst zufriedenen und wertvollen Gemütsart vorkommen, so und nicht anders die dichterische Stimmung.«[14]

Aus dieser Auffassung der Dichtung als eines Momentes religiöser Ergriffenheit erklären sich die wichtigsten Eigentümlichkeiten der Leopardischen Kunstlehre: vor allem der Gedanke, daß das Wesen der Poesie lyrisch sei, daß sie immer nur wie ein Gott des Augenblickes über uns komme, daß Drama, Epos und alle längeren Stilgattungen, ebenso wie alle unpersönliche und objektivierte Kunst etwas Abgeleitetes und Sekundäres an sich habe,[15] etwas Prosaisches und Gemachtes, daß der echte Dichter, ähnlich wie Dante, im Grunde immer nur sich selbst und seine eigenste Gefühlswelt darstelle, daß »die Göttliche Komödie nichts als ein langes lyrisches Gedicht sei, in dem immer der Poet mit seinen Gefühlen das Feld behaupte«,[16] daß die reine Lyrik sich nicht

übersetzen lasse usw. Auch der viele Scharfsinn und die viele Mühe, die Leopardi auf den Nachweis der Relativität des Geschmackes und der Wandelbarkeit des Schönheitsbegriffes durch lange Jahre hin verwendet hat, wird am besten von der mystischen Orientierung seiner Kunstlehre aus verständlich, wenn gleich er selbst sich dieses Motives nur dunkel bewußt war und das Schöne auf das Zweckmäßige, Natürliche, Passende, jeweilig Praktische zurückzuführen trachtete.[17]

Überhaupt verflechten sich intellektualistische Einschläge aufs Mannigfaltigste mit dem ästhetischen Mystizismus Leopardis, und es ist nicht immer leicht, manchmal aber schlechthin unmöglich, zu unterscheiden und auseinanderzuhalten, was Glaubensbekenntnis und was Doktrin und Räsonnement bei ihm ist.

Man findet sich in seinen beweglich durcheinander laufenden Gedanken vielleicht besser zurecht, wenn man weniger dem eigenen psychologischen Spürsinn vertraut und mehr auf den logischen Unterschied zwischen dem was ist und was sein soll achtet. Denn eben dadurch, daß Leopardi diesen Unterschied nicht zu machen pflegte, entstanden die merkwürdigen Wirbelbewegungen seines Denkens.

Einen grundlegenden kunstgeschichtlichen Tatbestand, den er als gegeben hinnahm, aber doch als nicht sein sollend empfand, bedauerte, beklagte, bejammerte, sah Leopardi darin, daß das Gebiet der Dichtung im Lauf der Jahrhunderte immer mehr zusammengeschmolzen, das der Prosa immer mächtiger angewachsen war. Er glaubte infolgedessen an eine Art geschichtlicher Notwendigkeit oder Zwangsläufig-

keit, kraft deren die Poesie allmählich ganz von der Prosa, die Dichtung von der Wissenschaft verschlungen werden müsse.[18] Der drohende Untergang des Poetischen und alles Schönen in der Welt war eine Art Zwangsvorstellung für ihn geworden. Diese hat ihn zu jener Bestimmung der Kunst als Illusion, als einer Sache, die sich auflösen läßt, gedrängt und hat ihm als Gegenspiel dazu die Bestimmung der Philosophie, der Wissenschaften und der Prosa als unpoetisch und poesiewidrig, als einer Kraft, die auflöst, frißt und ätzt, in die Schuhe geschoben.

»Die schöne Literatur und besonders die Poesie hat nichts zu schaffen mit der spitzen, strengen, genauen Philosophie, denn ihr Gegenstand ist das Schöne, will heißen das Falsche. Das Wahre aber, so will es das unglückliche Schicksal der Menschen, ist niemals schön gewesen. Der Gegenstand jeglicher Philosophie und sämtlicher Wissenschaft ist jedoch das Wahre. Wo Philosophie herrscht, kann sonach keine echte Poesie leben.«[19]

Mit diesem Schicksalspruch hat sich Leopardi nun aber nie zufrieden gegeben. Er stemmt sich dagegen und lehnt sich auf. Seine ganze Lebensarbeit nimmt mehr und mehr den Charakter eines verzweifelten Kampfes gegen dieses kunstgeschichtliche Zerfallsgesetz an. Die Feindschaft zwischen Prosa und Poesie, die er als das große Verhängnis des Menschengeschlechtes begreift, als den vor allem ihn, den italienischen Dichter angehenden Sonderfall des unendlichen metaphysischen Kampfes zwischen Natur und Vernunft, Herz und Verstand, Leben und Tod, Sein

und Nichtsein, das ist Leopardis Mythos. Hier fühlte und entdeckte er seinen Beruf, hier seine weltgeschichtliche und religiöse Sendung. Ohne diese großen Worte je in den Mund zu nehmen (wie es bei heutigen Literaten üblich ist, die sich für Sendlinge des Weltgeistes halten oder ausgeben), hat Leopardi stetig, zielbewußt und gewissenhaft immer in dieser Einen Richtung gearbeitet, immer die Poesie gegen die Prosa ins Feld geführt, immer der Prosa soviel Boden abgerungen wie möglich, Stoffgebiete und Stilformen der Prosa, philosophische Wahrheiten und Methoden herübergezogen, erobert und eingegliedert in die Schlachtlinie seiner Göttin Poesie.

So erklären sich die mit der Zeit immer häufiger auftretenden Gedankenreihen, die auf eine Verbindung, Durchdringung, Versöhnung der Prosa mit der Poesie, bezw. der Philosophie mit der Religion und der Dichtung hinauslaufen. Sie gehen auf das, was werden soll, nicht auf das, was ist, und müssen als militierende, nicht eigentlich konstatierende Theorien in Leopardis Gedankenarbeit beurteilt werden. Mit dieser Richtnadel in der Hand wird man manchen seiner scheinbaren Widersprüche als berechtigt und notwendig erkennen. So z. B. seine Lehre, daß die wahre Philosophie im Grunde gefühlvoll, religiös, begeistert, dichterfreundlich sei, oder gar, daß die Natur, die Gesamtheit der Dinge, das ganze Weltall zu einer großen poetischen Harmonie, einem effetto poetico bestimmt, veranlagt und geordnet seien:[20] ein platonisierender Optimismus, der allem ins Gesicht zu schlagen scheint, was wir sonst von Leopardi

wissen. Die Lösung solcher Unstimmigkeiten liegt nicht in der Logik, sondern in der Hoffnung und Sehnsucht Leopardis, wie er sie am einfachsten und klarsten vielleicht in einer Aufzeichnung vom 24. Juli 1821 ausgedrückt hat:[21] ›Trotz allem, was ich über die Unverträglichkeit der heutigen Philosophie mit der Poesie gesagt habe, werden doch die wirklich außerordentlichen und höchsten Geister, lächelnd über Vorschriften, Beobachtungen und scheinbare Unmöglichkeiten, einzig sich selbst gehorchend, mit jeglichem Hindernis fertig werden und in vollendeter Dichtung moderne Philosophen ersten Ranges sein. Dies liegt nun freilich an der Grenze des Unmöglichen und wird ein selten einzigartiges Ereignis bleiben.‹ Mit diesen denkwürdigen Worten hat Leopardi sich das Ziel gesteckt, ohne das seine ganze Kunstlehre uns launisch, unsicher, pedantisch und verwirrt erscheinen müßte.

In den Strom des Geschehens hineinverlegt, nimmt sich die Aufgabe nun so aus, daß von der Vergangenheit, von der griechischen und lateinischen Antike, von Dante, Petrarca, Tasso und schließlich von Metastasio, als dem letzten Sänger Italiens, das spezifisch Poetische genommen und mit dem Philosophischen der Gegenwart und Zukunft, mit dem Aufklärungswesen der Franzosen verbunden werden muß. Leopardi hat die französische Literatur wesentlich als moderne Prosa gesehen, hat sie darum herzlich gehaßt, mit seinem Verstande aber bewundert, worüber die große Dichtung der Franzosen des 17. Jahrhunderts ihm völlig verschwindet, während er von seinen Italienern auch die letzten Ausläufer der Arcadia noch

mit Geduld und Liebe, wie den fernen Nachklang einer poetischen Urzeit, belauscht, wie ein süßes hinsterbendes Singen, an das er selbst wird anknüpfen müssen. Die poetischen Tändeleien eines Chiabrera, Redi, Filicaia, Guidi, Zappi, Manfredi, Rolli, Algarotti und Monti haben ihn tiefer bewegt als man gemeinhin annimmt und er selbst Wort haben möchte. In Parini, Alfieri und Foscolo mußte er die ersten Versuche erblicken, mit der Bitternis des modernen Gedankens die Süßigkeit des alten Gesanges zu verbinden,[22] wogegen die ausgesprochene Romantik ihm als eine traditionslose Pfuscherei erschien, die den Zusammenhang mit der Antike mutwillig preisgab. Da er seine Poesie sich als einen Januskopf dachte, so mußte die romantische ihm als ein hypermodernes Halbgebilde gelten, dem das schönere, dem Altertum zugekehrte Antlitz fehlte. Gehörte doch Erinnerung, literarische wie persönliche Erinnerung für ihn zum Wesen der Dichtung. Klassische Archaismen, über die er eine umständliche Philosophie entwickelt hat, und Kindheitsmotive mußten dabei sein.

»Die schönste Frucht, die ich in meinen Versen anlege und mir von ihnen verspreche, ist, daß sie dereinst mit dem Feuer der Jugend mein Alter erwärmen sollen, daß ich sie dann genieße und eine kleine Hinterlassenschaft meiner vergangenen Gefühle koste, die ich dort niedergelegt und aufbewahrt habe, und daß sie mich ergreifen, wie es schon jetzt, wenn ich sie wieder lese, zu geschehen pflegt, mehr als wenn ich fremde Dichtung lese. Außer der Erinnerung sollen sie mir noch etwas anderes fruchten:

die Besinnung auf das, was ich war, den Vergleich mit mir selbst und schließlich das Vergnügen, das man gemeinhin am Werte der eigenen Arbeiten genießt, wie an der selbstgefälligen Betrachtung der Schönheiten und Vorzüge eines eigenen Sohnes, wobei keine andere Freude ist, als etwas Schönes in die Welt gestellt zu haben, mag es nun von andern dafür erkannt werden oder nicht (Pisa, 15. Februar, am letzten Faschings-Freitag 1828).«[23]

Aus dem letzten Satze darf man beileibe nicht schließen, daß Leopardi dem Publikum gegenüber gleichgültig gewesen sei. So weit ist der Mystizismus seiner Kunstlehre nie gegangen. Seine philologische Schulung bewahrte ihn vor literarischen Eigenbröteleien und Sonderlichkeiten. Er hatte scharfe Augen und eine immer lebendige Teilnahme für die gesellschaftlichen Bedingtheiten alles künstlerischen Schaffens. Eine Zeitlang lief er sogar Gefahr, Dichtung und Beredsamkeit miteinander zu verwechseln und die Lyrik für eine Art Eloquenz zu halten. Ein Lieblingsgedanke von ihm ging dahin, daß die beste Beredsamkeit dort gedeihe, wo der Redner über sich selbst und in eigener Sache spreche;[24] und andererseits sagt er, daß nur »ein Volk von Zuhörern die Ursprünglichkeit, Großheit und Natürlichkeit eines Kunstwerks hervortreibe.«[25] So wenig wie die rednerische kann er sich die lyrische Stimme ohne den geistigen Raum einer Volks- oder Gesellschaftsseele denken, in dem sie widerhallt. Wie alle romanische Kunst und Kunstlehre, rechnet auch die seine immer mit der Wirkung: daher sie den rhetorischen Aber-

glauben an bestimmte Wirkungen bestimmter ›poetischer‹ Wörter und Stilfiguren nie ganz losgeworden ist. Wenige Fragen haben ihn so anhaltend beschäftigt wie die nationale, politische und erzieherische Seite der Dichtung und die Soziologie der Literatur. Auch darin war er ein Schüler der Aufklärung und der Franzosen. Im Jahre 1824 hat er einen discorso, fast möchte man sagen: discours ›über den gegenwärtigen Lebensstil (costumi-coutumes) der Italiener‹ geschrieben.[26] Sein Briefwechsel ist voll von Betrachtungen über die allgemeinen Zustände, über die gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, staatlichen und modischen Faktoren, durch die das damalige Italien dem nördlichen Europa gegenüber ins literarische Hintertreffen geraten war; voll von Überlegungen, Vorschlägen, Plänen, wie dem Übelstande abzuhelfen, welche Arten von literarischen Gattungen besonders zu bebauen, welche Stile und Geschmacksrichtungen zu züchten seien und was dergleichen Wetterkünste sind, in deren wichtig-nichtiger Ausübung ihm der alte Giordani tapfer voranging und beistand. — Das Tagebuch wimmelt von dem, was man heute Völkerpsychologie zu nennen pflegt. Neben allerhand unmaßgeblichen Konstruktionen einer nordischen, orientalischen, französischen, italienischen, antiken, modernen usw. Psyche fehlt es da nicht an treffenden Beobachtungen und Intuitionen, mit denen heute noch mancher Psychologist seine Blöße bedecken und gar verzieren könnte. Eine sachliche Bedeutung scheinen mir diese Dinge aber erst dort anzunehmen, wo sie in die Sprachwissenschaft einmünden.

LEOPARDIS SPRACHLEHRE

Die sprachwissenschaftlichen Versuche Leopardis verdienten wohl, von einem Fachmann einmal gesondert dargestellt und gewürdigt zu werden. Wenn sie auch zu entscheidenden Ergebnissen von allgemeiner Gültigkeit nicht geführt haben, so ist doch auf keinem zweiten Gebiete Leopardis Forschen so planvoll und geduldig und darum auch so erfolgreich dem Sachverhalt um seiner selbst willen nachgegangen. Hier hat er, so gut es gehen wollte, methodisch gearbeitet, Material gesammelt, Vergleiche angestellt, Gesetzmäßigkeiten aufgespürt und verfolgt und eine Andacht zu den Einzelheiten aufgebracht, wie er sie sonst nur als Textkritiker, als Übersetzer und als reiner Künstler übte. Leider haben seine Nerven und Augen, sein gedrückter Zustand und die kleinstädtische Abgeschiedenheit ihn auch hier verhindert, zu der rechten Zeit und mit der nötigen Kraft den Anschluß an die damals führende deutsche Sprachwissenschaft zu gewinnen. Noch im Herbst 1823 hielt er das Schwedische für eine slawische Sprache, zweifelte, daß man über das Verwandtschaftsverhältnis der germanischen zu den slawischen Sprachen je ins reine kommen könne[1] und faßte das Griechische, Lateinische, Italienische, Spanische und Französische als eine in sich geschlossene Familie zusammen,[2] über die er eine umfassende vergleichende Untersuchung vorbereitete. Erst fünf Jahre später, im August 1828, trat das Rumänische in seinen Gesichts-

kreis.[8] Mehr oder weniger unbestimmte und lückenhafte Nachrichten über den Charakter des Sanskrit bezog er seit Frühjahr 1821 aus Zeitschriftenreferaten. Unter solchen Umständen ist es staunenswert, wie weit er kraft eigener Intuitionen und Kombinationen in das Verständnis des sprachlichen Lebens vordringen konnte und wie fruchtbar einzelne Ausblicke sind, die er in seinem Tagebuch über den Entwicklungsgang des Griechischen, des Latein und des Vulgärlatein, bezw. der romanischen Sprachen eröffnete.

Dies alles geht uns hier nur insoweit an, als seine Grundanschauungen über die Sprache mit seinem Künstlertum zusammenhängen.

Ein Punkt, wo sie sich unmittelbar berühren, ist, wie man sich denken kann, die Frage nach dem Verhältnis von Poesie und Prosa. Da die Sprache als solche beiden Reichen zugehört und mit derselben Bereitwilligkeit ihre Dienste dem Wissenschaftler wie dem Dichter leistet, so muß das Spiel sich hier wiederholen. In der Tat ergreift Leopardi für die dichterische Seite der Sprache gegen die wissenschaftliche Partei und stellt die antiken Sprachen, besonders das Griechische, am höchsten, das Neufranzösische am tiefsten im Rang der Poesiefähigkeit. Denn diese gilt ihm als das Seinsollende und Natürliche zugleich, das gegen prosaische, verstandesmäßige, mechanisierende, verarmende, oder, wie er zu sagen pflegte, ›geometrische‹ Neigungen und Sprachgefahren verteidigt, erhalten oder wieder hergestellt werden muß. ›Diejenigen Eignungen der Sprachen,

die der Vernunft dienen und von ihr abhängen, wachsen und bilden sich aus mit der Zeit, die andern, die von der Natur abhängen, zerfallen, entarten und gehen verloren. Die Sprachen gewinnen also an Schärfe, Klarheit, Ordnung, Regelmäßigkeit usw. in dem Maße wie sie sich von ihrer Ursprünglichkeit entfernen, während sie zugleich an Nachdruck, Buntheit und allem, was schön ist, desto mehr verlieren, je weiter sie von ihrem Naturzustand abkommen. Sobald sie sich literarisieren, beginnt in ihnen die Verflechtung von Vernunft und Natur, wobei die Wildheit der Natur durch Kunst gebändigt und die trockene Strenge dieser durch jene gemildert wird. Dadurch tritt ein Zustand verhältnismäßiger Vollkommenheit ein, bei dem sie jedoch nicht stehen bleiben, denn die Vernunft macht Fortschritte und die Natur bildet sich zurück, so daß die Künstlichkeit nun bald kein Gegengewicht mehr hat: die Präzision nimmt überhand, die Schönheit unterliegt. Jetzt versinkt die Sprache, da sie den Zustand ihrer ursprünglichen wie den ihrer erhöhten und geregelten oder gebildeten Natürlichkeit verloren hat, ins Geometrische, Spröde und Häßliche. (So das Französische . . .) Die Philosophen nennen das die Vollendung, während es literarisch betrachtet die Entartung ist. Beide haben Recht . . . Wie soll man sich zu diesem Ablauf der menschlichen Dinge und der Sprachen stellen? Die philosophische Durchbildung einer Sprache kann immer noch gesteigert, die literarische dagegen nicht über den bezeichneten Höhepunkt hinausgetrieben werden (höchstens in Einzel-

heiten), ja sie kann nach dieser Seite hin nur sich verschlimmern und zugrunde gehen. Da nun beide Richtungen ihr gutes Recht haben, so müßte man sie zur Übereinstimmung bringen: eine schwierige, aber nicht unmögliche Aufgabe. Eine Sprache, besonders eine wie unser Italienisch — aber nicht das Französische! — kann ihre antiken Vorzüge bewahren oder wieder erringen und die modernen hinzugewinnen.«[4]

So kommt Leopardi, auf der Zielbahn seiner dichterisch-künstlerischen Aufgabe wandelnd, zu dem Vorhaben, die Sprache seines Volkes zu überwachen. Vor allem will er sie vor der Gefahr einer weiteren »Geometrisierung«, oder, was ihm dasselbe bedeutete, Französierung bewahren. Das Französische dient ihm, so oft er seine Zuchtrute gegen die Poesielosigkeit der modernen Sprachen schwingt, als Prügeljunge. Man erinnert sich aber, wie tief er selbst in seiner Jugendprosa dem herrschenden Gallicismus verfallen war. Daher trifft es sich, daß die eigene Umkehr, die eigene Stilbildung nun in derselben Richtung laufen muß, die er der ganzen Sprache seines Volkes zu geben wünscht.[5] Was er an sprachlichen Maßnahmen für die Allgemeinheit empfiehlt, sind ebensogut oder noch eher persönliche Wünsche und Vorsätze, eigene stilistische Neigungen. Eine gewisse Eigenwilligkeit oder subjektive Dogmatik, die im Grunde Eklektizismus ist, kennzeichnet seine ganze praktische Sprachlehre. Er theoretisiert seinen persönlichen Geschmack und kommt dabei zu merkwürdigen Gedanken, wie z. B. dem folgenden, der

des öfteren wiederkehrt: nämlich daß es Bilder und Wörter gebe, die an und für sich poetisch seien. Dazu rechnet er solche Wörter, die eine ungenaue, zufällige, schillernde, unbegrenzte, irrationale, ungeometrische, ins Lyrische hinausschwingende Bedeutung haben, wie irrevocabile, irremeabile, posteri, posterità, futuro, passato, eterno, eternità, lungo, morte, mortale, immortale, antico, alto, altezza, vago, vagheggiare, notte, notturno, oscurità, profondo, denen er poetischen Wert an und für sich zuschreibt.[6] Auch den Archaismus befürwortet er als etwas vorzugsweise Poetisches und verpönt den Terminus technicus, besonders wenn er modern und ausländisch ist.[7] Heimatliche, ländliche, altvertraute und bäuerliche Anschauungen, Motive und Worte, mundartliches Gut, das aber literarisch veredelt sein will, gilt ihm als dichterischer und sprachlicher Jungbrunnen.[8] Von den antiken Sprachen verspricht er sich selbstverständlich den größten Gewinn, warnt aber vor gelehrten Gewalttätigkeiten, wie sie Boccaccio mit seinen vielen Inversionen begangen habe.[9] Was das Griechische betrifft, so sei nicht der Wortschatz auszubeuten, wohl aber die Beweglichkeit und Kunst des Satzbaues nachzuahmen;[10] auch das Latein des Mittelalters sei eine geeignete Kraftquelle des Italienischen, wie man an Dantes Beispiel beobachten könne.[11] Und was dergleichen Ratschläge mehr sind.

Wer auf eigene Rechnung dogmatisiert, dem pflegen die Lehrmeinungen anderer Leute nur teilweise zu behagen. Es gab zu Leopardis Zeit in Italien eine Gruppe von Sprachreinigern, an deren Spitze Antonio

Cesari stand und zu der auch Giordani gehörte. Im Grunde wollten sie dasselbe wie Leopardi, nämlich die Eigenart des Italienischen gegen französische Einflüsse verteidigen. Sie alle waren nicht weniger als unser Dichter von nationalem Geiste beseelt; nur daß sie als schulmeisterliche und weniger ursprüngliche Naturen in ein enges Regelwesen gerieten und den Eklektizismus verachteten,[12] der in der Praxis, d. h. sobald man einem eigenen Ziele durch ein Straßennetz von vorhandenen Möglichkeiten hin nachgeht, nicht wohl zu vermeiden ist. Obschon Leopardi eine Zeitlang auf ihren Spuren wandelte, so mußte er doch mehr und mehr den Kreis seiner sprachlichen Vorbilder erweitern. Bald empfahl er denn auch neben den Schriftstellern des Trecento die des Cinquecento, neben den Toskanern und Toskanisierern das Recht der andern italienischen Mundarten.[13] »Selbst wenn das Toskanische schöner und besser wäre als das Italienische, wie das Attische dem Gemeingriechischen gegenüber, so müßten trotzdem die Schriftsteller sich durchaus an dieses weniger Schöne halten, nicht an jenes; denn nicht zum Schönsten, sondern zum gemeinhin Nationalen sind sie verpflichtet«, schreibt er am 19. November 1821.[14] Und den Puristen wirft er vor, daß sie »das sterbliche Teil der Sprache verewigen, das Unsterbliche an ihr ertöten wollen«.[15] Demgegenüber gilt ihm der geschmackvolle Eklektiker Daniello Bartoli (1602—85) unter allen Meistern und Vorbildern des Sprachgebrauches als der schätzenswerteste.[16] Besonders verhaßt ist ihm als sprachliche Autorität das Wörterbuch. »Welch verrückte

Pedanterie, ein Wort oder eine Redensart nicht nach dem Ohr, nicht nach dem Sprachgefühl und Sprachcharakter, sondern nach dem Wörterbuch beurteilen zu wollen.‹[17] Das Unternehmen der Akademie der Crusca erscheint ihm ärmlich und sinnlos. Übrigens könne keine lebendige Sprache je in ein Wörterbuch gefaßt werden, weil so lange sie lebe, zum wenigsten der gelegentliche Wortgebrauch im Ermessen des Schriftstellers liege. In verstärktem Sinne gelte dies für das Italienische als die an Ausdrucksmöglichkeiten reicheste unter allen lebendigen Sprachen.[18]

Leopardis Sinn für die Freiheit der Sprache ist aber deshalb so empfindlich, weil er ebenso stark, wenn nicht noch tiefer, das tote Gewicht fühlt und die Widerstände, die in ihr liegen. Jedenfalls ist diese zweite Feinfühligkeit durch sein immer auf die Schattenseite der Dinge gerichtetes Nachdenken noch besonders in ihm geschärft worden. Er gehört nicht zu jenen hemmungslos motorischen Sprach-Naturen, denen das Unerhörte so gut wie das Hergebrachte, der Schwulst so gut wie die Plattheit erlaubt scheint und deren das üppige Schrifttum der Orientalen und Spanier so voll ist.

›Was den Stil und das gute Schreiben betrifft,‹ sagt Leopardi, ›so kostet es unendliche Mühe, bis man es lernt: und kann man es, so kommt die jeweilige Ausübung deshalb nicht billiger. Das Können vermindert die Mühsal des Tuns auf diesem Gebiete so wenig, daß im Gegenteil, je größer jenes ist, desto mehr auch die Mühe der Ausübung steigt; denn je besser man es kann, desto besser will man es machen

und macht es dann auch, wodurch der Kraftaufwand im gleichen Verhältnis wächst.«[19]

In der Tat hat Leopardi immer höhere Anforderungen an sich gestellt und hat dabei das Hemmnis der Sprache, die Starrheit ihres Gebrauches desto drückender gefühlt. Sein Stil nimmt mit den Jahren nicht etwa nur an Kühnheit zu, er wird in demselben Umfang auch rücksichtsvoller und, wenn man so sagen darf, durchschnittlicher. Diese unauffällige, bescheidene Kühnheit macht den Eindruck der Spontaneität und ist in künstlerischer Wertung auch echte, tatsächliche Spontaneität, ihrer Entstehung nach aber das Ergebnis eines ungemein mühsamen und beinahe selbstquälerischen Studiums. Leopardi hatte das Bedürfnis, sich über sprachliche Gebundenheiten und Widerstände, mit denen er als Künstler so hart zu kämpfen hatte, Rechenschaft abzulegen. Er wollte auch diesem Feinde mit seinem Nachdenken in den Rücken fallen und hinter das Geheimnis der sprachlichen Festungen kommen, die sich im Sturm nicht nehmen ließen. Dieses triebartige Wollen ist, wie mir scheint, der eigentliche Zusammenhang zwischen Leopardis künstlerischem Schaffen und sprachwissenschaftlichem Forschen.

Daher seine feindselige Stellungnahme gegen die Grammatik, deren Macht er in seinem Hasse stark überschätzt. Er behauptet, daß das Griechische seinen unerschöpflichen Reichtum und die Gewalt des Ausdrucks dem Umstand verdanke, daß die Grammatiker zu spät gekommen seien, um es zu verderben, ein Vorteil, den das Latein nicht in demselben Umfang

mehr genossen habe, da es schon frühe durch das Regelwesen und durch die Gewohnheit der Analyse gehemmt worden sei: wogegen das Italienische hinwiederum, »als eine Sprache, die in ihren Anfängen von Vielen geschrieben wurde, die nichts von Sprachanalyse verstanden und andere Grammatiken oder Sprachen, wie etwa das Latein, wenig oder überhaupt nicht studiert hatten, als moderne Sprache zu einem ähnlichen Reichtum, zu einer ähnlichen Ausdrucksgewalt« gediehen sei wie das Altgriechische.[20] Daß die Franzosen des Mittelalters wesentlich später und langsamer als die Italiener zur Grammatik gekommen sind, bedenkt oder weiß er nicht. Auch unterscheidet er in seiner Gereiztheit gegen die Grammatik die verschiedenen Arten von Grammatik, die gerade zu Anfang des 19. Jahrhunderts sich auseinandergabelten, noch nicht genau und reinlich genug.[21] Die Schulgrammatik, die zum Erlernen fremder Sprachen dient, die Akademiegrammatik, die nach diktatorischer Autorität über den herrschenden Sprachgebrauch strebt, und die wissenschaftliche Grammatik, die im Dienste der Sprachgeschichte ihre Beobachtungen über Entstehung, Festigung und Verhärtung von sprachlichen Gebräuchen anstellt, haben aber doch wohl, jede in ihrer Besonderung, einen guten Sinn. Nur die Verwechslung oder Vermischung der Zwecke, bezw. der Mittel ist hier vom Übel. Nur eine Schulgrammatik, die zu viel erklären oder zu viel diktieren will, oder eine historische Grammatik, die dogmatisch oder didaktisch entartet, oder eine Akademiegrammatik, die sich wissenschaftliche Geltung anmaßt, während

ihr tatsächlich nur praktische Anregungen, Ratschläge oder im günstigsten Falle Entscheidungen und Diktate zustehen, kann man vernünftigerweise bekämpfen. Man kann auch die einzelnen Diktate der Akademiegrammatik anfechten, das Bedürfnis nach autoritärer Entscheidung in schwankenden Fragen des Sprachgebrauches wird dadurch nicht aus der Welt geschafft. Leopardi selbst hat es empfunden, hat Ratschläge sprach-akademischer Art sich bei Giordani oder anderen eingeholt und hat deren auch seinerseits ausgeteilt, so oft er von Anfängern oder jungen Bekannten darum angegangen wurde.

Es ergeht ihm ähnlich wie den meisten italienischen Sprachbeflissenen seiner Zeit und Umgebung: es kreuzt sich ihm die Zielbahn des Künstlers, in deren Bereich die akademischen Fragen des Sprachgeschmacks und der Sprachautoritäten lagen, mit den Wegen der Sprachforschung, die nur erst zögernd und tastend nach einer wissenschaftlichen Grammatik suchte. Besonders an der Flexion und an der Wortbildung der ihm bekannten Sprachen beobachtete er gewisse Gesetzmäßigkeiten, wie z. B. die analogischen Zusammenhänge zwischen den Formen des Supinums und dem Participium perfecti passivi der lateinischen Verba. »Mir scheint,« sagt er, »daß solche Beobachtungen von wunderbarem Nutzen werden können, um die Analogien und Gründe der lateinischen Sprache und Grammatik zu entdecken und deren scheinbarer Anomalien usw. usw., und Regel und Beweggrund festzustellen, wo man gemeinhin nur Laune, Buntheit, Unordnung, Willkür und Zufall usw. sieht.«[22]

Schon im Alter von 23 Jahren stellt er sich die Frage, wie es kommt, daß in den meisten Sprachen gerade die geläufigsten Hilfszeitwörter unregelmäßig sind.[23] Um aber bei dieser Art grammatischer Probleme so lange zu verweilen, bis sie sich entwirren, dazu liegen ihm die stilistischen Fragen des Sprachgeschmacks viel zu nahe am Herzen. In seiner Neugier herrscht zwischen dem was sprachlich geworden ist und dem was werden soll, durch ihn vor allem werden soll, eine fortwährende Spannung. Einen versöhnenden philosophischen Ausgleich können solche Spannungen zwischen Ideal und Wirklichkeit aber nur in einer möglichst konkreten entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung finden, auf die Leopardi in der Tat nun auch von allen Seiten her hinarbeitete.

Hier liegt, wie mir scheint, sein größtes sprachwissenschaftliches Verdienst. Der Spürsinn Leopardis für die Zusammengehörigkeit der Sprache eines Volkes mit dessen Dichtung und Literatur, ja mit seiner gesamten Kultur und weiterhin mit deren geographischen, klimatischen und somatischen Voraussetzungen ist von einer Lebendigkeit und Feinheit, wie man sie den Sprachforschern von heute nicht genug wünschen kann. Alles, was eine Sprache an guten und schlechten Eigenschaften besitze, sagt Leopardi, verdanke sie einerseits der Ausdehnung und geographischen Lage, dem Handel und Wandel, der Beweglichkeit, Tatkraft und Lebendigkeit, den Ereignissen und Wechselfällen, der Bildung, den Kenntnissen, den staatlichen, sittlichen und physischen Zuständen des Volkes, von dem sie gesprochen werde, andererseits und

hauptsächlich aber der Fülle und Mannigfaltigkeit der Schriftsteller, von denen sie gebraucht, gepflegt und gezüchtet werde.[24] Während er sich jene ersten Faktoren als gelegentlich und mittelbar wirksam denkt, schreibt er dem künstlerischen oder ästhetischen Faktor die dauernde und ausschlaggebende Rolle zu, ohne jedoch darüber zu vergessen, daß Dichter und Schriftsteller ihrerseits wieder vom Gesamtzustand ihrer Nation abhängen. Der heutige Sprachforscher dürfte geneigt sein, unseren Dichter wegen seiner Überschätzung des literarischen Momentes zu tadeln: gewiß insofern mit Recht, als Leopardi mit der Ungeduld des intuitiv veranlagten Menschen immer versucht war, die unendlich verwickelten einzelnen Bedingtheiten der Umgangssprache mit ihren ›Sachen und Wörtern‹, ›Bedeutungen und Formen‹ zu überspringen und über der Sprache als Kunst und Selbstzweck die Sprache als Werkzeug und Medium des täglichen Lebens einigermaßen zu vernachlässigen. Aber wo hätte er in seiner Lage das Material und die Methoden hernehmen sollen, um den äußeren und inneren Haushalt, die kulturelle und grammatische Ökonomie und Struktur auch nur des Italienischen zu ergründen? Daß er die grundsätzliche Bedeutung dieser Dinge keineswegs verkannte, beweisen seine zahlreichen Bemerkungen über das Vulgärlatein, über das Verhältnis von Mundart und Gemeinsprache, Umgangssprache und Schriftsprache, Sitte und Sprache, Kultureinfluß und Lehnwort, Fremdwort und Lehnwort, Erbwort und Lehnwort usw., die wir hier nicht näher

würdigen können, sowie seine etymologischen Versuche, wenn sie auch nicht immer glücklich waren. — Aber an seinem steten und sicheren Streben, die Sprachgeschichte in innigster Fühlung mit der Literaturgeschichte zu halten, kann die heutige Forschung sich nur ein Beispiel nehmen. Die ausübenden Künstler der Sprache pflegen für solche Zusammenhänge ein tieferes Gefühl zu haben als die Gelehrten. Leopardi steht denn auch mit diesem Streben nicht allein in Italien. Ugo Foscolo, Vincenzo Monti, Pietro Giordani, ja der ganze italienische Neuhumanismus, vom Humanismus der Renaissance gar nicht zu reden, waren ihm vorausgegangen.

Diese humanistische Denkart, die ihn von den Stilfragen nicht loskommen und in die streng historische Grammatik nur teilweise vordringen ließ, verrät sich vielleicht auch darin, daß er sich für die Monogenese der Sprache entscheidet. Offenbar kann er sich eine so einzigartige, kühne und geniale Erfindung, ein so kostbares Naturgeschenk wie die Sprache (oder das Feuer) auch nur als ein einziges, einmaliges Ereignis denken.[25] Er vergißt darüber, daß etwas Einzigartiges ohne etwas Andersartiges, ein Sprechen ohne ein Hören, Antworten und Wieder-Hören, eine Einheit ohne eine Vielheit, eine Monogenese ohne eine Polygenese weder Sinn noch Bestand haben. Seinem Humanismus kommt hier als zweites Motiv sein mystischer Naturalismus zu Hilfe. Denn dieser kann die Ausbreitung des Menschengeschlechtes über weite unwirtliche Gegenden nur als eine Entfernung und Entfremdung von unserer natürlichen und gütigen

Urheimat begreifen. Auch die damaligen Ergebnisse der Etymologie und Archäologie ließen ihm die Monogenese des Menschengeschlechtes und seiner Kulturen und Sprachen als wahrscheinlich vorkommen.[26]

Die Ursprache, die er sich als genial und primitiv, als grammatisch ebenso ungenau wie dichterisch und metaphysisch ahnungsvoll und tiefsinnig ausmalt, mußte sich mit dem Wechsel der Wohnsitze und Schicksale der Menschen mehr und mehr differenzieren. Das rauhe Klima führte zu rauhen, das weiche und üppige zu weichen und üppigen Lautgestaltungen, usw.[27]

Nachdem in fernster Vergangenheit die Sprache etwas Einzigartiges gewesen war, wird sie in Zukunft nie wieder zu dieser Einheit zurückkehren können. »Eine wirklich universale Sprache, wie man sie sich immer denken mag, müßte auf jeden Fall naturnotwendigerweise höchst sklavisch, arm, schüchtern, eintönig, einförmig, trocken und häßlich sein, jeder Art von Schönheit höchst unfähig, viel verschlossener, losgelöster und abgeschiedener von der Phantasie als jede andere, die blasseste, seelenloseste und toteste, die man sich denken kann, ein Knochengerüste und Schatten von einer Sprache, unlebendig, obschon von Jedermann geschrieben und allgemein verstanden, toter als jede andere. Man darf aber hoffen, daß die Menschen, so sehr sie schon heute zu kranken, kraftlosen, trägen, entmutigten und elend hinsiechenden Untertanen der Vernunft geworden sind, darum doch nie zu sterbenden Kettensklaven der Geometrie werden. . . . Ja wir können sogar mit

Sicherheit voraussagen, daß die Welt sich niemals wird geometrisieren lassen.«[28]

So stellt sich für Leopardi das Phänomen der Sprache — ohne daß er je, so viel ich weiß, diese Bilder gebraucht hätte — als ein mächtiger Springquell oder als eine Feuergarbe dar, die an Einem Punkt der Erde aus dem Boden schießt, um dann in steigender Verteilung in die Höhe und Breite zu streben und den ganzen Globus mit wechselndem Licht zu überschütten. Das ist, auch wenn man das Bild nicht wörtlich nimmt, doch immer eine dichterische und eher mythische als philosophische Auffassung. Der logische Gedanke kommt dabei in doppelter Hinsicht zu kurz. Denn nicht nur der Begriff der Sprache, sondern der Begriff überhaupt, das Begreifen des Begriffes wird von Leopardi umgangen, vermieden oder mindestens vernachlässigt. Alles Denken ist ihm mehr oder weniger ein sprachliches Denken, alle Philosophie mehr oder weniger eine Kunst der Nomenclatur,[29] alle Originalität des Gedankens mehr oder weniger ein formaler, also doch wohl sprachlicher Wert.[30] Ich sage: mehr oder weniger; denn niemals hat er diese Lehre zur vollen, ausschließlichen und zwingenden Folgerichtigkeit getrieben. Wie sollte er auch? Man kann Begriffe nicht stürzen, ohne andere aufzustellen, und dieser anderen nicht habhaft werden, solange man nur an Worte glaubt. Wie hätte Leopardi, der durch und durch ein Dichter war, ein König und Kind des Wortes, seine eigenste Angelegenheit auf rein begriffliche Weise erledigen sollen?

1. Das Idyll

Leopardi hatte das 21. Jahr erreicht, als ihm, wahrscheinlich im Frühjahr oder Sommer 1819, zum ersten Male ein voller, reiner lyrischer Ton gelang. In dem kleinen Gedichte L'infinito, dem sich in den zwei folgenden Jahren einige andere Idyllen anschließen, blüht seine Dichtung auf. Nicht daß er auch vorher schon mit einigem Glück sich nicht versucht hätte, aber erst jetzt gewinnt seine Eigenart jene Sicherheit, die den Zufallstreffer ausschließt. Wie er zu dieser Meisterschaft gekommen ist, kann man, wenn überhaupt, nur dadurch verstehen, daß man sich über deren Besonderheit klar wird. Vorher hat es keinen Sinn, den Übungen und Vorstudien nachzuhängen, kraft deren er sie etwa errungen haben könnte. Es gilt hier die Beobachtung, die der ›Grüne Heinrich‹ an sich selbst gemacht hat.[1] ›Die Erscheinung, daß man später etwas kann, und zwar ohne Zwischenübung, was man früher nicht zustande gebracht, sei es durch bloße Ruhe der Geisteskräfte, sei es durch Geschickeswechsel, mag wohl öfter vorkommen, als man annimmt.‹ In diesem kleinen Gedichte ist sie jedenfalls vorgekommen. Ein junger Geist, der in ehrgeizigen Studien, in wilden Hoffnungen und Verzweiflungen sich erregt und ermattet hatte, wird jetzt mit einem Male still und innerlich und kann in seinem Gemüt die Unendlichkeit der Welt sich spiegeln lassen.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quïete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio;
E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Die äußere Situation ist nur angedeutet. Der Dichter auf einsamem Hügel sitzend. Man darf sich, wie man mit ziemlicher Sicherheit weiß, den sogenannten Monte Tabor dabei denken, ein Lieblingsplätzchen Leopardis, in nächster Nähe von Recanati, heute eine öffentliche Anlage, damals eine einsame Höhe, mit Bäumen und heckenartigem Gestrüpp bewachsen,[2] wodurch der Fernblick verschlossen und nur der Himmel sichtbar blieb.[3] Der Dichter vereinfacht die Landschaft und läßt von den vielerlei Pflanzen des Hügels nur die eine Hecke, die ihm besonders vertraut ist, übrig. Aber er abstrahiert nicht, sondern versammelt eine Mehrheit von Gegenständen und Eindrücken zu einem Bilde. Es ist jene unwillkürliche Verinnerlichung, die man Erinnerung nennt. Wohl kennt er aus wiederholten Besuchen jeden Grashalm und erinnert sich an alles, und gerade weil es ihm so vertraut ist, spart er die Beschreibung. Der Leser,

dem es neu ist, bekommt nur die Stimmung, das Gefühl dieser Vertrautheit, nicht deren Umstände mitgeteilt, d. h. die Umstände werden ihm so verkürzt, daß er sich kein bestimmtes Bild machen kann und statt einer Landschaft einen Menschen vor sich hat, der in der Landschaft lebt, oder besser: in welchem diese Landschaft lebt und aus dessen Gefühlslage heraus er sie ahnen muß. Er empfindet, was er unmittelbar nicht sehen kann, und spürt die Unendlichkeit, die über einen geschlossenen, nur ins Atmosphärische geöffneten Raum hinwegzieht. Empfundene Unendlichkeit in einer vertraulichen Geschlossenheit, das ist die innere Situation, wo der Leser mit dem Dichter sich zusammenfindet.

Alles übrige ist Zergliederung dieser empfundenen Situation. Man kann eine Empfindung nicht anders zergliedern, als indem man sie in der Vorstellung festhält und ausspricht, was man sich dabei denkt. Die Empfindung wird hier nicht krampfhaft, sondern weich und spielend in ihren Extremen zwischen dem Schauer des Unendlichen und der süßen Gewohnheit des Vertrauten festgehalten, so daß ihr natürlicher Verlauf und Ausgleich ungehemmt sich vollziehen und der Schauer zur lieben Gewohnheit sich wandeln kann und das Unendlichkeitsgefühl selbst etwas Vertrautes wird, das Erhabene etwas Intimes.

E il naufragar m'è dolce in questo mare.

De Sanctis hat in seiner vorzüglichen Würdigung diesen schlichten Gefühlsverlauf einigermaßen verkannt.[4] Er übertreibt, wenn er sagt: ›Etwas Schauerliches tritt uns entgegen, das uns erschreckt, etwas

das jenseits der Idee und der Form steht, das man nicht begreifen und sich nicht vorstellen kann, von dem man nur den Schatten sieht, wie die ersten Einsiedler, als sie Gott entdeckten.« In Wahrheit streift der Schauer nur vorbei am Gemüt und verdichtet sich nicht zu religiösen Gestalten oder Götterschatten. Nur eine stumme Unendlichkeit denkt sich der Dichter: ove per poco il cor non si spaura, an der das Herz erschrecken könnte, beinahe erschrickt.[5] Es ist das Schwindelgefühl vor einem mystischen Abgrund, eine Anwandlung, die ihm alsbald vertraut und lieblich wird, die er aber nicht, wie De Sanctis möchte, zur orientalischen Wollust der Selbstverflüchtigung steigert. Leopardi hat die urständige, zitternde Andacht des Brahmanen lange hinter sich; ihn kann das Unendliche nicht ängsten; es reizt und lockt ihn wie ein gewohntes Bad mit seiner lieblichen Entgrenzung der Gedanken. Er ist Kulturmensch, psychologisiert seine religiöse Empfindung und kostet sie als Künstler. Daher weiß er so sicher, so genau und beinahe mit trockener Begrifflichkeit zu sagen, was in ihm vorgeht. Gerade darin erblickt De Sanctis noch die Schwäche des Anfängers, der seine Studien und antiken Vorbilder nicht vergessen könne und dessen Eindruck noch nicht zur Einfalt und Biederkeit, zur bonomia und ingenuità, zur Weichheit, Klarheit und Fülle der späteren Jahre gereift sei. Dieses Zusammenfassen und Vergleichen, die Häufung blasser Gegenstände in der zweiten Hälfte des Gedichtes, meint er, erkälte und verwirre den Leser, wie wenn ein logisches Gebilde, keine

unmittelbare und reine Anschaulichkeit ihm entgegenträte. Aber eben das Bewußtsein des Dichters, daß er die Unendlichkeit nur durch sein Denken herstellt, und gerade dieses merkwürdige Vergleichen des Windes, der durch die Blätter streicht, mit dem Stillschweigen einer gedachten Unendlichkeit, und dieses Hin- und Wider-Denken zwischen ›Ewig‹, ›Vergangen‹ und ›Gegenwärtig‹, zwischen gedachtem Lärm und gedachter Stille, eben diese philosophiemäßig spielende Denkerei mit ihrer Auflösung des heiligen Schauers in einem wiegenden Bewußtwerden, ist der Nerv der Dichtung. Er leitet vom Gefühl einer unendlichen und fremden Verlorenheit zum Vertraulichen zurück und sichert dem Ganzen seine klassische Geschlossenheit.

Dies zeigt sich sogar in den sprachlichen Einzelheiten. Ausdrücke wie: mi sovviene il suono della presente stagione; il pensiero s'annega tra questa immensità; — comparare il silenzio alla voce del vento; — fingere spazi e silenzi e quiete — klingen, wenn man sie herausgreift, allerdings etwas verstiegen, gezwungen, unitalienisch, ja beinahe unsprachlich. Aber ihre Fremdartigkeit verschwindet, sobald man sie in die Stellung und Reihenfolge zurückbringt, in der die Dichtung sie laufen läßt. Der seelische Zusammenfluß des Unfaßlichen mit dem Alltäglichen kommt gerade durch solche Aushöhlungen des gebräuchlichen Wortsinnes zustande. Sovvenire pflegt auf Vergangenes zu gehen, aber in die weltverlorene Stimmung des Gedichtes taucht auch das Gegenwärtige nur als Erinnerung herauf. Fingere heißt ›vor-

spiegeln, gestalten, formen«; aber dem Blick, der sich in die Tiefe des Himmels hinauswagt, nimmt auch das unendliche Schweigen Gestalt an; und die Unermeßlichkeit wird zu einem Ozean, und die ewige Stille ertönt wie eine Stimme hinter dem Rauschen des Windes. Dem Ausdruck, der sich auf so natürliche, unmerkliche Weise verstiegen hat, fehlt es keineswegs an Einfalt und Biederkeit, nur hat er nicht die Ursprünglichkeit eines sinnlichen, sondern eines reflexiven, im abstrakten Denken geschulten Menschen, der aus seinen Gedankenhöhen den Rückweg zu den schlichtesten Wörtern seiner Muttersprache findet und sie mit ungewohnten Bedeutungen erfüllt.

Aus einer ähnlichen Situation und ähnlichen Stimmung ist ungefähr zu gleicher Zeit (1819) das kleine Idyll Alla Luna hervorgegangen.

O graziosa luna, io mi rammento
Che, or volge l'anno, sovra questo colle
Io venia pien d'angoscia a rimirarti:
E tu pendevi allor su quella selva
Siccome or fai, che tutta la rischiari.
Ma nebuloso e tremulo dal pianto
Che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
Il tuo volto apparia, chè travagliosa
Era mia vita: ed è, nè cangia stile,
O mia diletta luna. E pur mi giova
La ricordanza, e il noverar l'etate
Del mio dolore. Oh come grato occorre
Nel tempo giovanil, quando ancor lungo
La speme e breve ha la memoria il corso,
Il rimembrar delle passate cose,
Ancor che triste, e che l'affanno duri!

De Sanctis glaubt, dieses Liedchen für zarter, im Gefühle echter, im Ausdruck weicher als das vorige halten zu müssen. Er sieht hier den Reiz einer dichterischen Kindlichkeit und eines angehenden, noch in der Bildung begriffenen schwermütigen Denkers. Aber ist das bewußte Schwelgen in der Erinnerung etwas sonderlich Kindliches? »La ricordanza« hieß der ursprüngliche Titel des Gedichtes. Die Erinnerung macht seinen ganzen Reiz: Erinnerung in der Jugend.

Nel tempo giovanil, quando ancor lungo
La speme e breve ha la memoria il corso.

Und gerade diese zwei Verse hat Leopardi erst viele Jahre später eingefügt. Sie fehlen in allen zu seinen Lebzeiten gedruckten Ausgaben und erscheinen zum erstenmal in dem von Ranieri auf Grund der handschriftlichen Änderungen des verstorbenen Freundes besorgten Florentiner Druck im Jahr 1845. Sie können auch schwerlich empfunden und geschrieben sein, bevor der Dichter in seinen Ricordanze (1829) den Schmerz des Nicht-Vergessenkönnens und die Qualen der Erinnerung gesungen hat. Diese zwei Verse unterstreichen nachträglich die Jugendlichkeit des kleinen Meisterwerkes und rücken es der Gegenwart von 1819 noch ferner, als es kraft des Gedankens an das verflossene Jahr 1818 ohnedem schon steht. Die Perspektive ist um einen neuen Hintergrund vertieft, und die Jugendlichkeit der Gefühle — nicht der dichterischen Form — noch strenger verschleiert worden. Man sieht, wie in Leopardi, ähnlich wie in Hölderlin, die Motive auch dann noch fort-

wirken, nachdem sie ausgearbeitet sind. Er kann nicht abstoßen, weil es in der Natur seiner Lyrik liegt, daß ihre Stimmungen sich fortklingend durch sein ganzes Leben ziehen. In diesem Sinne sind seine sämtlichen Lieder, nachdem die Meisterschaft einmal erreicht ist, von derselben Jugendlichkeit durchweht, mögen sie nun 1819 oder 1836 entstanden sein.

Ein Fortschritt vom ersten zum zweiten Idyll — vorausgesetzt, daß L'infinito wirklich das erste und Alla luna das zweite ist — besteht vielleicht im Wandel der augenblicklichen Gefühlslage, im Motiv, nicht in der Kunst. Diese steht in jedem Stück auf ihre Art vollendet da. Gefühle, die sich dort im weitesten Rahmen zwischen Ewigkeit und Vergänglichkeit bewegten, sind hier in die Enge eines persönlichen Erinnerns zusammengedrängt. Was dort wie Wind vorüberstreicht, schwebt hier als Mond über dem menschlichen Kleinleben. Warum sollte der Mond poetischer sein als der Wind, das ricordare, das Erinnern, poetischer als das Gedenken, das sovvenire? und das Zeitgefühl Leopardis weniger Eigenart haben als sein Schmerzgefühl? Haben wir doch gesehen, wie innig dieses bei ihm mit jenem verwachsen ist.[6] Gerade der Zusatz der obigen zwei Verse beweist, wie der Dichter das Bedürfnis fühlte, die Trauer des Augenblickes auszuweiten und sein damaliges Erinnern anzuschließen an sein späteres, umfassenderes Gedenken.

* * *

In demselben Jahr 1819, im Jahr des mißglückten Fluchtversuches und des sogenannten nervösen Zusammenbruchs, der das Erwachen des Genius begleitete, ist die Konzeption und erste Ausarbeitung des bewegtesten Idylls erfolgt: La sera del dì di festa. Es war eine Zeit, da er sich noch jung und doch so alt schon fühlte, um in der Erinnerung den einzigen Trost zu suchen. ›Der Verlauf, die Gewohnheiten, die Ereignisse und Schauplätze meines Lebens,‹ schrieb er damals an Giordani, ›sind noch kindlich: darum klammere ich mich mit beiden Händen an diese letzten Reste und Schatten einer gesegneten, seligen Zeit, in der ich noch hoffte und träumte von Glück und es im Hoffen und Träumen genoß.‹ [7] In den Schmerzen dieses Jahres reißt sich der junge Mann vom Knaben los, um bei den ersten Enttäuschungen schon sich nach der Kindheit zurückzuwenden. Diese trostsuchende, verzweifelte Rückwendung, die kein stilles Erinnern mehr, sondern beinahe eine dramatische Flucht ist, bildet den Kern des Gedichtes. Die Erregung, aus der es hervorging, wurde von dem Künstler nur langsam bewältigt. Erst sechzehn Jahre nach dem ersten Entwurf vermochte er ihm die letzte Rundung zu geben.

Der Mond, in Leopardis Phantasie so oft und gerne ein Abbild der ewigen Mächte, oder, wie im Canto notturno, ihr Eingeweihter, oder, wie im vorigen Idyll, sein persönlicher Gedankenfreund, gehört diesmal nur der Szenerie an. Er entschleiert in der Ferne und verklärt das Gebirge und ist wie ein Vorspiel zu der Sänftigung des menschlichen Leides. Denn

jetzt zum ersten Male hat der Dichter seinen besonderen, zeitlichen Schmerz: eine unerhörte, ungesehene Liebe zu der Schönen, die dort in ihrem Kämmerchen schläft und räumlich so nahe, in ihrem Sinne ihm so fern ist. Aber die Bitterkeit darüber verliert sich alsbald in eine große, kosmische Hoffnungslosigkeit. Das träumende Mädchen mit seinem sorglosen Glück wird ein Gegenbild der eigenen Verzweiflung, wird Hintergrund und Szenerie zu seinen eigenen Gefühlen, ähnlich wie der klare Mond und das stille Gebirge, und gerade so unerreichbar für ihn. Sie weiß nicht von der Wunde, die sie ihm geschlagen, so wenig wie der lichte Himmel und die antica natura onnipossente, Che mi fece all'affanno. Von allem, was durch seine Empfindung zieht, gehört ihm nichts als das Verlangen, die Sehnsucht und Verzweiflung danach. Alles rückt ab, und das Nahe geht vorüber, wie der eben verklungene Festtag, wie der verhallende Gesang des Handwerkers in der Nacht, wie die Weltgeschichte und das alte Rom. Nur Eines bleibt oder wiederholt sich bei jedem Vorübergang und Verlust: das schmerzvolle Sehnen danach, das er schon als Knabe empfand: Nella mia prima età, usw. Die Wiederkehr des Schmerzes im Hingang der Dinge bleibt das einzig Vertraute in einer ewig fremden Welt. Der Schmerz ist der gute alte Bekannte. In der Erinnerung an den Kinderschmerz sänftigt sich der Verzweiflungsschrei des Jünglings, im kleinen Leid findet das große sich wieder, im zarten Weh des Kindes die qualvolle Angst der Pubertät. Was als eine erste, neue, zerreißende Anwandlung den

Dichter zu Boden wirft, enthüllt sich so als ein liebes altes Leid. Er erkennt es wieder, erkennt es an der kleinen Zufälligkeit des singenden Handwerkers, der vorbeigeht und dessen Lied einen fernen Widerhall aus den nächtlichen Ängsten seiner Kindheit in ihm aufweckt. Es ist eine jener Kleinigkeiten, die nur dem höchst empfindlichen, überreizten, oft zerrissenen, oft wieder geheilten, verzärtelten Herzen zum Ereignis werden können. Mit dieser letzten Wendung sieht man in einen Abgrund von Leiden hinab, der zum Mitleiden einlädt. Denn nicht mehr schreckhaft und unbekannt, sondern freundlich, wie die süße Gewohnheit des Lebens, blickt uns aus dieser Tiefe der Weltschmerz mit dem Gesicht des Kinderschmerzes entgegen.

Als Leopardi in der Mailänder Zeitschrift »Nuovo Ricoglitore« des Jahres 1825 zum ersten Male dieses Gedicht erscheinen ließ, fügte er die Bemerkung: sarà continuato bei. Er hatte also sechs Jahre nach der Entstehung noch das Gefühl, mit dem Motiv nicht fertig zu sein. Allmählich jedoch ist aus der geplanten Fortsetzung eine stilistische Dämpfung und Rundung geworden. Scheinbar geringfügige Besserungen des Ausdrucks und des Rhythmus haben dem Gebilde, das da und dort die Zacken eines Bruchstücks aufwies, die Vollendung gegeben, ohne einen einzigen Vers hinzu zu tun. Man kann beobachten, wie durch verschiedene Änderungen hindurch der allzu aufgeregte, deklamatorische Ton beruhigt und die Bedeutungsakzente erleichtert, d. h. von einer auf mehrere Worteinheiten verteilt werden. Im Unter-

schied zu der deutschen Lyrik, die eher zur Punktierung und zum Staccato neigt, wird hier die reine und gelängte melodische Kurve angestrebt. Nur selten hebt noch ein Affektwort sich stärker hervor: speme, pianto, o giorni orréndi, in così vérde etade. Und gerade diese wirken theatralisch und verraten den Anfänger. Der Vers:

> E queta in mezzo agli orti e in cima a i tetti

wurde umgebildet zu:

> E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti . . .

wodurch der Mond, der erst zu steigen schien (címa), sich in die Landschaft herabsenkt.

> La luna si riposa e le montagne
> Si discopron da lungi

wurde geändert zu

> Posa la luna, e di lontan rivela
> Serena ogni montagna.

Indem la luna zum einzigen Subjekt wird, erweitert und längt sich der Satz. — Man vergleiche weiterhin die trotzig herausfordernden, hart gestoßenen Worte der jugendlichen Fassung:

> E bene sta, che amor da poi ch'io nacqui
> Non ebbi nè sperai nè merto. Il cielo
> Io qui m'affaccio a salutare, il cielo
> Che mi fece al travaglio

mit der späteren:

> Tu dormi: io questo ciel, che sì benigno
> Appare in vista, a salutar m'affaccio,
> E l'antica natura onnipossente,
> Che mi fece all'affanno

oder:

. . . non io certo giammai
Ti ricorro al pensiero

mit:

. . . non io, non già ch'io speri,
Al pensier ti ricorro

und man wird verstehen, wie der Dichter das, was er pastoso nennt und an Petrarca so sehr bewunderte, mit steigender Bewußtheit aufsuchte: quella morbidezza e pastosità che è cagionata dal cuore.[8]

* * *

Noch eine Fülle anderer idyllischer Motive, vielleicht sogar alle, die in Leopardis Dichung vorkommen, gehören ihrer Entstehung nach dem Jahre 1819 zu. Der empfindsame, lyrische, musikalische Zustand, in den die Überspannung der Kräfte ihn versetzt hatte, war derart, daß ihm die zartesten Bilder des ländlichen Lebens, das kleinste Ereignis, verbunden mit irgendeiner literarischen Erinnerung aus seinen Studien, ans Herz gingen. In seinen Papieren finden sich zerstreute Aufzeichnungen, die, halb dem Leben, halb der Kunst zugehörig, das Leopardische Idyll in der Entstehung und fast in allen Phasen zeigen, die es durchlaufen hat, bevor es zum Kunstwerk reifte. Solche Ansätze der Lyrik sind für die Naturgeschichte und Arbeitsweise seines Dichtens lehrreich. Einige Beispiele.

›Ich höre von meinem Bett die Turmuhr schlagen. Erinnerungen an jene Sommernächte, da ich als Kind im dunkeln Zimmer bei geschlossenen Läden im Bett,

allein, zwischen Furcht und Keckheit, eine solche Uhr schlagen hörte,‹ [9] — ein Motiv, das erst in den Ricordanze (1829) zur Verarbeitung kam:

Viene il vento recando il suon dell'ora
Dalla torre del borgo. Era conforto
Questo suon, mi rimembra, alle mie notti,
Quando fanciullo, nella buia stanza,
Per assidui terrori io vigilava,
Sospirando il mattin.

›Nächtliches Klirren der Windfahnen im Sturm‹ [10] — ein Motiv, das nicht weiter benutzt wurde, das aber in ähnlicher Weise schon unseren Hölderlin ergriffen hatte:

Die Mauern stehen
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.
(Hälfte des Lebens.)

— ›Schmerzliches Gefühl, wenn in später Nacht auf einen festlichen Tag hin ich den nächtlichen Gesang vorbeiziehender Bauern hörte. Unendlichkeit des Vergangenen, die mir dabei in den Sinn kam, indem ich der alten Römer gedachte, die nach alle dem Lärm nun daliegen, und an die vielen entschwundenen Ereignisse, die ich schmerzvoll gegen die tiefe Ruhe der Nacht stellte, wobei das Aufleuchten dieser Bauernstimmen mich die Stille erst recht empfinden ließ‹ [11] — ein Motiv, das wir soeben in dem Meisterwerk der Sera del dì di festa gekostet haben; oder ein anderes, in dem der Passero solitario zum ersten Male angedeutet ist: ›Hühner, die des Abends von selbst unter das Dach ihrer Behausung schlüpfen. Einsamer Sper-

ling. Landschaft in stark geneigter Ebene aus einigen Schritten Entfernung gesehen, und Bauern, die, den Hang hinabschreitend, sich alsbald aus dem Gesichtskreis verlieren; auch ein Bild des Unendlichen.«[12]

Daneben finden sich lose Reihen von Assoziationen in Schlag- oder Merkwörtern, wie die folgenden: »Schatten der Dächer. Morgenregen nach der Zeichnung meines Vaters, Regenbogen bei Sonnenaufgang. Mond, der auf die Erde stürzt, wie in meinem Traum. Mond, der nach dem Glauben der Bauern die Haut schwärzt, daher ich hörte, wie eine Frau scherzweise ihrer Gespielin, die im Mondschein saß, den Rat gab, die Arme unter das Kopftuch zu stecken. Seidenwürmer, über die zwei Frauen miteinander sprachen . . .,«[13] eine Sammlung von Einfällen und Beobachtungen, deren einige in die Vita solitaria, andere in das Fragment: Odi, Melisso eingegangen sind.

In den Appunti e ricordi des Jahres 1819 findet man eine Art von Augenblicksaufnahmen ländlicher Bilder, wie: »Szene nach Tisch, als ich ans Fenster trat, beim Schatten der Dächer: der Hund auf der Wiese, die Kinder, die Tür des Kutschers halb offen, die Werkstätten usw.«[14] Vielleicht ein erstes Aufleuchten der Dorfidyllen, die im September 1829 verfaßt wurden. Oder das folgende reizende Kleinleben: »Ich war schwermütig gestimmt und lehnte mich an das Fenster, das auf die Piazzetta geht usw.; zwei Jungen auf der verlassenen Kirchentreppe, wo Gras wächst usw.; sie setzten sich spielend unter die große Laterne usw.; hätschelten sich usw.; da erscheint das erste Glühwürmchen jenes Jahres usw.;

einer von den zweien steht auf und läuft ihm nach usw.; ich flehte bei mir selbst um Mitleid mit dem armen Tierchen, mahnte es, davonzufliegen usw.; aber er haschte es und warf's zu Boden und kehrte zu seinem Gespielen zurück usw.; inzwischen steht die Tochter des Kutschers vom Abendessen auf, tritt ans Fenster, um ein Tellerchen zu waschen, und spricht zu den anderen zurück: ‚Heute Nacht kommt's sicher zum regnen. Schaut den Himmel: schwarz wie ein Hut' — und gleich darauf verschwindet das Licht von jenem Fenster usw. Indes hatte das Glühwürmchen sich wieder erhoben usw.; ich hätte gewünscht... aber jener merkte es, lief ihm wieder nach — ‚elendes Mistvieh!' — schlägt zum zweiten Male nach ihm und, schwach wie es nun war, fiel es zu Boden; der aber mit seinem Fuß verstreicht es zu einem Lichtstreifen im Staub usw., und noch einmal usw., bis er es ausgelöscht hat. Es kam ein dritter Bursch aus einem Gäßchen gegenüber der Kirche hervor, indem er Steine vor sich herstieß und brummte usw.; der Tierquäler springt ihm zu Leibe, wirft ihn lachend zu Boden und trägt ihn weg usw.; das Spiel belebt sich, aber noch immer mit gedämpften Stimmen usw., nur das Lachen schallt lauter usw. Ich höre eine weiche unbekannte Frauenstimme irgendwo: ‚Natalino, komm, es ist spät.' — ‚Bei Gott, man könnte meinen, daß gleich der Morgen graut', antwortet der Gerufene usw. Ich hörte ein Kind, das wohl noch in Windeln und im Arm der Mutter liegen mochte, mit einer Milchstimme unartikulierte lachende Laute lallen, abgebrochen, für sich allein und teilnahmslos

usw. Der Lärm wächst usw. ‚Hat der Wirt Hieronymus noch Wein?‘ Kam einer vorbei, den sie danach fragten usw.; nein, es gab keinen mehr usw.; mit freundlichem Lächeln und Scherzwort kam nun die Frau: ‚Ihr, mit Euern Narreteien!‘ usw. (und doch war der Wein nicht für sie und was er kostete, das nahm der Mann vom Familiengut); aber immer wieder mit geduldigem Lächeln wiederholte sie ihre Mahnung, aufzubrechen, umsonst: endlich eine Stimme aus dem Zecherkreis: ‚Schau, jetzt regnet's‘; ein leichter Frühlingsregen ging nieder usw.; und alle machten sich auf nach Hause, und man hörte die Türen schlagen und die Riegel schieben usw., und dieser Eindruck heiterte mich auf (12. Mai 1819).«[15]

So unmittelbar diese Szene geschaut ist, so hat das Auge des Dichters sich doch an der griechischen, römischen und humanistischen Eclogen- und Idyllen-Literatur geschult und gewiß nicht zum wenigsten an Salomon Geßner. Man beachte, daß Leopardi schon drei Jahre vorher, offenbar im Anschluß an seine Moschos-Studien, ein dialogisches Idyll: Le rimembranze verfaßt hatte, in dem sich das Motiv des gehaschten Glühwürmchens und das des Einblicks in einen Innenraum von der Straße her, sowie die Szene einer spielenden Gruppe auf Treppenstufen bereits vorfinden.

Era in mezzo del ciel la curva luna,
E di Micon la povera capanna
Sol piccola da un lato ombra spandea.
Chino sul destro braccio, ed appoggiando
Alle ginocchia il cubito, dell'uscio

Sul facile gradin sedea Micone.
Egli era triste e muto. Il tenerello
Dameta, il figliuolin, che ad ogni istante
Temea la mamma udir chiamarlo al sonno,
Scherzavagli d'intorno, e saltellando
La mano gli prendeva, or d'una cosa
Or d'altra il ricercava: un panierino
Mostravagli talor da lui tessuto,
Talor raccolto un fresco fior, talora
Nella socchiusa man lucido insetto
Sorpreso in aria dal sagace colpo:
E il rimirava in faccia, e avidamente
Plauso chiedea col guardo e col sorriso.
. . . .
. . . .
Della villa i signori eran sepolti
Nel dolce sonno del mattin. Pur vidi
Aperta una finestra intorno a cui
Sporgea ferrea ringhiera, e dentro l'ampia
Camera signoril, sul pavimento
E il lucido apparato, che l'opposta
Parete ricopria, dal sol dipinta
L'immagine mirai della finestra:
A cui dinnanzi con negletta veste
Un dei servi passar vidi, che intento
Sulla scopa pendea.[16]

So verbindet sich das, was Leopardi in seinem Studierzimmer gelesen und geschrieben hat, mit dem, was er vom Fenster aus beobachtet. Das Auge, das über den Büchern stumpf geworden ist, verschärft sich nach innen und findet sich in der Empfindsamkeit des Herzens mit den anderen Sinnen, vor allem mit dem Gehör zusammen. Man hat über das Wahrnehmungsvermögen Leopardis allerhand naturwissenschaftliche Untersuchungen angestellt, hat es als ungesund und

unscharf bezeichnet. In Wahrheit aber besteht seine Eigenart darin, daß es, literarisch eingestellt, durch Denken und Reflektieren ebensosehr entsinnlicht, wie durch Gefühl und Sentimentalität verfeinert, verinnnerlicht und zu einer Art Synästhesie des Herzens vereinfacht ist. Leopardi wird durch das, was er hört, sieht und riecht, mit Stimmungsbildern erfüllt, die, anstatt ihn zu Begierden, Willensentschlüssen und Handlungen anzuregen, sozusagen in ihm liegen bleiben als Material für seine idyllische Dichtung; ungenauer und moderner könnte man sagen: als Erlebnis. Ich vermag die Sinnlichkeit Leopardis nicht besser als durch das Wort idyllisch zu kennzeichnen. Ihr Mangel an Zweckstrebigkeit, an praktischer und intellektueller Genauigkeit, ihre künstlerische und literarische Einstellung, ihre Wunschlosigkeit und Keuschheit, ihre Frische, Unmittelbarkeit und Naivität, was das Gemütliche betrifft, ihre sentimentale Verwischung, nachdenkliche Verklärung und Vereinfachung der Gegenstände und Abtönung des Einzelnen im Gesamteindruck, das alles scheint mir in dem Worte enthalten zu sein.

* *
*

Die Grenzen und Gefahren einer solchen Veranlagung erkennt man am besten an den weniger gelungenen Idyllen des Jahres 1819. Das Stück La vita solitaria zeigt die lose, entspannte Kompositionsweise Leopardis im Extrem.[17] Sein Gedanke schweift von der Morgenstimmung zur Mittagshitze, zur Nacht und Mondlandschaft. Was ihn dabei führt, ist nicht

der natürliche Wechsel von Tag und Nacht, Sonne und Regen, sondern die Unruhe seines Herzens; ihm hängt er nach, halb erdrückt von Hoffnunglosigkeit, halb spielend mit seiner Trauer. Es ist ein müßiger, dämmernder Zustand. Der Dichter sieht sich und stellt sich selbst in dieser Versunkenheit dar, aber nicht um sie zu überwinden, nicht um sich aufzuraffen, und ebensowenig um sie durch Zergliederung zu verscheuchen. Weder wollend noch erkennend bricht er den Bann des ferreo sopor. Es ist eine wesentlich musikalische Sachlage, an und für sich wenig geeignet, in Worte gefaßt zu werden. Denn jedes Wort wirkt hier zu hell und zu entschieden. Die ganze Konzeption ruht noch diesseits der Sprache, ähnlich wie andere dunkle Ideen, die Leopardi in seiner Jugend hegte. So wollte er einmal, angeregt durch den Gesang eines Maurers, den Uranfang der Dinge in Musik setzen,[18] wie er überhaupt auf musikalische Eindrücke ungemein lebendig und geradezu heftig reagierte, ohne deshalb sonderlich musikverständig zu sein.[19] In die Klarheit des sprachlichen Gedankens tauchen nur erst einzelne Wellen herauf. Das Innigste dieses Gedichtes bleibt ungesagt oder wirkt, indem es ausgesprochen wird, hart und unvermittelt, z. B.

e sventurato
Io nacqui, e tal morrò, deh tosto!

das auch durch die spätere Fassung

e doloroso
Io vivo, e tal morrò, deh tosto!

in seiner Plötzlichkeit nicht gemildert wird. Man fragt sich: warum? wieso? Ist dies alles doch nur Ahnung

und dumpfes Spüren. Und was weiß denn ein Dämmernder um das Verhältnis zwischen Natur und menschlichem Glück oder Unglück? Alle Reflexion ist hier schon zu viel oder noch zu wenig. Nur im Landschaftsbild, im Spiegel der natürlichen Dinge, der Morgensonne, der Gräser und Blätter, oder der Windstille des hohen brütenden Mittags, oder im Gespensterlicht der Mondnacht, oder in irgend dieser oder jener zufällig anklingenden Erinnerung an eine flüchtige Mädchengestalt, oder in anderen rätselhaft zusammenhängenden Erscheinungen kann dieses Dämmern der Gefühle sich ausleben. So liegt eine zerfließende, manchmal durch ein allzu grelles Aufleuchten des Bewußtseins zerrissene Stimmung der Müdigkeit und Dumpfheit dem Gedicht zugrunde, für die der Ausdruck ferreo sopor zu stark ist. Solche und andere Bezeichnungen fallen wie alles Begriffliche aus diesem Zusammenhang heraus und machen das Intime konventionell. Der Dichter wandelt daher den Umweg der Verbildlichung seines Zustandes und führt uns durch eine lockere Reihe von Einzelbildchen, die jedes für sich ein Idyll mit eigenem Reiz und eigener Stimmung sind, aber nur mühsam und äußerlich verknüpft bleiben. La mattutina pioggia usw. . . . quando il meriggio in ciel si volve usw. . . . quando al sole brillano i tetti . . . la placida quiete dell'estiva notte . . . O cara luna usw.: das sind die anschaulichen, frischen Einsätze dieser Lyrik, aber der dumpfe Zustand, aus dem sie aufleuchten, wird selbst nicht anschaulich. Man hat idyllische Effloreszenzen und dahinter einen Incubus.

Für die Darstellung von Gemütszuständen dieser dumpfen Art liegt die Form des Traumes oder der Vision besonders nahe. Seit der »Göttlichen Komödie« ist sie in Italien ein beliebtes literarisches Auskunftsmittel geblieben. Bei Dante freilich stand sie im Dienste einer übersinnlichen, nichts weniger als unklaren oder dumpfen Gefühls- und Gedankenwelt. Durch die Dichter der Renaissance wurde sie zu einem bequemen Gefäß, fast möchte man sagen: zu einem leichtfertigen Servierteller für sinnliche und wollüstige Phantasien und Schaustellungen umgearbeitet. Seither ist sie eine rhetorische Verlegenheitsform, mit der man allerhand machen kann; daher sie von Halbdichtern wie Varano oder Monti und von Anfängern besonders begierig ergriffen wird. Auch Leopardi konnte sie sich nicht versagen, als er mit 19 Jahren seinen ersten größeren Versuch: Appressamento della morte, machte. Damals waren die Absichten, die ihn dazu führten, lehrhaft und allegorisierend. Anders verhält es sich in dem Idyll Il sogno, das ebensogut Elegie heißen könnte und tatsächlich unter diesem Namen zuerst veröffentlicht wurde.[20] Hier liegen erlebte Träume und dumpfe, sinnlich-übersinnliche Gemütszustände zugrunde.[21] Trotzdem wirkt die literarische Belastung der Traumform nach, und die papierenen Quellen machen sich stark bemerkbar. Der Anfang des zweiten von Leopardi übersetzten Moschos-Idylls Europa, die Canzone Petrarcas: Quando il soave mio fido conforto, eine Stelle aus den Trionfi[22] und die Stücke II, III und VII aus Vincenzo Monti's »Pensiero d'Amore« sind mühelos

im »Sogno« wieder zu erkennen.[23] So kommt ein Traumgedicht zustande, das wir als halb studiert, halb erlebt empfinden. Die Liebe, die der Dichter im Wachen unterdrückt oder beiseite geschoben hatte, taucht in dem Schlafenden wieder auf: ein vor wenigen Monaten verstorbenes Mädchen; aber nicht als ein Gespenst, das nach dem Glücke dürstet, um das es betrogen wurde, nicht als eine Braut von Korinth und ebensowenig als eine tröstende oder lockende Beatrice oder Laura, sondern als reines Bild, als simulacro.

> Morta non mi parea, ma trista, e quale
> Degl'infelici è la sembianza.

Das ist ungefähr alles, was über ihr Aussehen gesagt wird. Im übrigen nur Bewegungen und Worte: sie legt ihm die Rechte aufs Haupt, seufzt, spricht und reicht ihm zum Kusse die Hand: in atto soave e tristo. Ihr ganzes Wesen ist leidende Güte. Eher das Mitleid als die Liebe scheint sie an das Bett des Träumenden geführt zu haben; daneben freilich auch eine gewisse Sorge, vergessen zu werden:

> Vivi, mi disse, e ricordanza alcuna
> Serbi di noi?

Diese Frage oder Neugier ist das einzige Zeichen einer jungfräulich verschämten Neigung. Ihr Mund aber spricht nur hoffnungslose, müde Wahrheit: Vano è saper — und stellt die Entfernung, ja die Kluft wieder her, die den Traum von der Wirklichkeit und den Lebenden von der Toten trennt. Sie erzählt ihm von der Sinnlosigkeit des Lebens mit leidenschaftsloser Klarheit. Man müßte sich wundern, daß es so

philosophisch in einem Traume zugehen soll, wenn nicht der geistige Alpdruck dieser Phantasie gerade dadurch hergestellt würde, daß die Tote sich tot und unwirklich weiß und dennoch lebend und am Leben hängend erscheint und daß der Träumende zwar ebenfalls weiß, daß sie tot ist, und doch nach ihr greift und sie bemitleidet und in erregter Sinnlichkeit ihre Hände küßt. Im Traume selbst ist das Rätsel des Traumes erleuchtet, und bespiegelt sich das Bewußtsein, so daß man ein experimentierendes und literarisches Träumen vor sich hat, das sich den Schmerz und die Wollust, die Illusion und die Enttäuschung selbst erzeugt und selbst zersetzt, und über dessen Methoden Leopardi sich Rechenschaft abgelegt hat in einer Aufzeichnung vom 3. Dezember 1820. ›Wennn du in der Dichtung einen Traum brauchst, wo dir oder einem anderen eine geliebte verstorbene Person erscheint, besonders kurz nach ihrem Tod, so sorge, daß der Träumende sich anstrenge, ihr den Schmerz zu zeigen, den er über ihr Unglück empfunden hat. Es verhält sich ja auch im wachen Zustande so, daß der Wunsch, dem geliebten Wesen unsere Trauer zu sagen, uns quält; und die Verzweiflung, es nicht mehr tun zu können, die Qual, es dem Lebenden nicht hinlänglich kund getan zu haben. Im Traume geht es daher so: daß jenes Wesen uns zwar lebendig erscheint, aber wie in einem gezwungenen Zustand (in uno stato violento); und wir halten es für tief unglücklich, des äußersten Mitleides würdig, niedergedrückt vom größten Übel, vom Tod; und doch begreifen wir es dann nicht recht, weil wir

den Tod der Person mit ihrer Gegenwart nicht in Einklang bringen können. Trotzdem sprechen wir zu ihr unter Tränen und Schmerz, und ihr Anblick und ihre Antworten greifen uns ans Herz, wie von einem Menschen, der an etwas leidet, das wir nur verworren erkennen.«[24]

Kein Zweifel, daß das Gedicht wesentlich literarisch angeregt ist und eher aus Reminiszenzen und Überlegungen als aus einem unmittelbaren Drange kommt. Träume sind, wenigstens für einen modernen, verstandesklaren Menschen wie Leopardi, keine zwingenden Erlebnisse mehr. Darum hat er später nie wieder zu dieser Form gegriffen. Übrigens passen zu dem intellektuellen und literarischen Liebesgesicht des »Sogno« die etwas gezierten und akademischen Stilfiguren nicht übel. De Sanctis tadelt sie im Einzelnen, während er das Ganze als Meisterwerk gelten läßt.[25] Uns scheinen diese Ausstellungen unberechtigt, insofern die ganze Vision, die ganze Konzeption vorwiegend literarisch ist. Eine philologische Tönung und Stimmung zieht sich durch das Ganze hin, womit nicht gesagt sein soll, daß ihm die Lebenswahrheit fehle; denn nirgendwo sonst konnte ein solcher Traum geträumt und künstlerisch gestaltet werden als in der geschlossenen und überhitzten Luft eines Studierzimmers.[26] Auch in Studierzimmern ist Leben und gehen Träume und Mädchenbilder um, und nisten Schwermut und Wollust, Accidia und Luxuria. Die Sprache, die solche Wesen führen, kann keine volkstümliche sein. Sind doch auch die Gedanken, die das Mädchen ausspricht, nur des Den-

kers Leopardi. Sie ist durchaus ein Geschöpf seiner eigensten Hoffnungen und Ängste, über das nur leichthin der Schleier einer objektiven Mädchenhaftigkeit geworfen ist. Im Weltschmerz, in der Lebensenttäuschung ist sie eins mit ihm.

Non far querela
Di questa infelicissima fanciulla.

Damit sagt sie ihm ihr herzlichstes Wort. Die Wahrheit ist, daß sie er selbst ist. Die Trennung und der Abschied von ihr werden denn auch nur als geträumtes Weh, als Angst und Schrecken dargestellt, die mit dem Traume schwinden müssen, indes die Erscheinung selbst noch eine Zeitlang vor dem wachen Auge im Morgengrauen dauert.

2. Elegien, Eclogen und Ähnliches

Den Idyllen Leopardis nahe verwandt sind seine Elegien. Der Unterschied ist fließend und kann höchstens in der Verlaufsform aufgesucht werden. Während im Idyll aus Landschaften, Situationen, Szenen dem Dichter die Stimmung zufließt, hat in der Elegie sein Gemütszustand den Vortritt. Indem dieser die Bilder trägt und bestimmt, teilt er ihnen einen traumhaften, visionsartigen Zug mit. Im Idyll schaut Leopardi die Dinge sozusagen mit offenen und klaren Augen an, in der Elegie mit gesenktem, verschleiertem Blick.

Oh come viva in mezzo a le tenebre
Sorgea la dolce imago, e gli occhi chiusi
La contemplavan sotto a le palpebre,

sagt er in seiner ersten Elegie vom Dezember 1817, und in der zweiten, vom Anfang des folgenden Jahres heißt es:

Fugge la luce, e'l suolo ch'i'calpesto
Ondeggia e balza, in guisa tal ch'io spero
Ch'egli sia sogno e ch'i'non sia ben desto.

Diese Traumgefühle kreisen bei Leopardi vorzugsweise um eine weibliche Gestalt, um eine Frauenschönheit her, die er festen und wachen Auges zu betrachten sich scheut, während im Idyll ihm die Natur eine vertraute Anschauung ist.

Man wird leicht verstehen, daß ein so persönlich veranlagter und schamhafter Geist zuerst im elegischen Stil seine Versuche gemacht und, wenn auch zunächst kein rundes Kunstwerk geschaffen, so doch gelegentlich einen echten, starken Ausdruck erreicht und hier die ersten Proben seiner Eigenart gegeben hat. Wir müssen daher hinter das Idyllenjahr 1819 zurückgreifen; denn schon die allegorische Dichtung vom November und Dezember 16: Appressamento della Morte, darf in dem angedeuteten Sinn als eine Elegie gelten.[27]

Sie ist ein künstliches und flüchtiges Gewebe von Landschaftsbild, Vision und Meditation, voll aufdringlicher Anklänge an Dante, Petrarca, Varano, Monti, vielleicht sogar an Byron. Von einem fürchterlichen Gewittersturme angekündigt, erscheint dem Dichter ein Schutzengel und tut ihm seinen nahe bevorstehenden Tod zu wissen. Um ihm den Abschied von der Welt zu erleichtern, zeigt er ihm die Scharen verstorbener Sklaven der Liebe, sodann, mit lehrhaften

Reden sie begleitend, die traurigen, ekeln Triumphzüge des Geizes, des philosophischen Irrtums, des Krieges, der Tyrannis und der Vergessenheit; endlich zur Erbauung und Lockung, die Herrlichkeiten des christlichen Paradieses, die frommen Dichter Dante, Petrarca und Tasso und die Gottheit selbst. Allein gelassen und aus der Verzückung erwacht, beklagt der Poet im Schlußgesang sein Los. Alle Mahnungen des Engels haben ihm den Abschied, den Verzicht auf Erdenglück und auf den leidenschaftlich ersehnten Dichterruhm tatsächlich um Nichts erleichtert. In diesem Widerspruch zwischen einem ungefügigen Herzen, das am Leben hängt, und der Einsicht in dessen Nichtigkeit liegt die echt Leopardische Note. Freilich kommt sie nur erst schwach und in unsicheren Ansätzen zum Klingen.

Ahi mio nome morrà. Sì come infante
Che parlato non abbia, i'vedrò sera . . .

Die Elegie Tornami a mente samt der daran anschließenden Dove son? dove fui?[28] knüpft an ein Erlebnis an, das der Neunzehnjährige in seinem Diario d'amore ausführlich erzählt und mit staunenswerter Hellsichtigkeit psychologisch zergliedert hat.[29] Vergleicht man diese prosaische Selbstbeobachtung mit der elegischen Dichtung, so ermißt man leicht, wie weit die erste der zweiten vorauseilt, und wie der Lyriker auf den Spuren der verstandesmäßigen Selbstbespiegelung wandelt. Die Neugier des Verliebten für seine eigene Verliebtheit ist ein kühles Gefühl, das der Dichtung nicht günstig war.

Solo il mio cor piaceami, e col mio core,
In un perenne ragionar sepolto,
A la guardia seder del mio dolore.

Das Interesse an der eigenen Person kann der angehende Dichter, wie alle Jünglinge, deren Selbst noch nicht entfaltet ist, wesentlich nur auf literarische Weise pflegen. Wie sehr er sich gegen fremde Einflüsse sperren mag — gli affetti altrui mi stomacavano — die Reminiszenzen an Dante, an Monti und vor allem an Petrarca sind stärker als er. Sie verhelfen ihm sogar zu einigen klang- und bildstarken Versen, verderben ihm aber das Ganze.[80]

Darum bedeutet es einen Fortschritt, wenn er nun die unvermeidlich gewordene Anlehnung mit Fleiß und Bewußtsein aufsucht, pflegt und die unmittelbare Darstellung eigener Gefühlserlebnisse, wie er sie noch einmal in der Elegie oder Idylle des besprochenen »Sogno« versucht hatte, beiseite läßt. —

Die literarische Phantasiewelt des Schäfertums mit der des fahrenden Rittertums, die Idylle mit dem Abenteuer, das Sinnenglück mit der Heldentugend, den Lebens- und Liebesgenuß mit hochsinnigem Wagemut in Verbindung zu bringen, ist in der Spätrenaissance und in der ganzen sogenannten arkadischen Dichtung der Italiener eine Lieblingsaufgabe gewesen. Der europäische Erfolg der Gerusalemme liberata, des Aminta, des Pastor fido und der Melodramen des Metastasio beruht auf diesem Geheimnis. In den Jahrhunderten der politischen Unmündigkeit, von der Gegenreformation bis zur Revolution, war dieses südliche Künstlervolk damit beschäftigt,

seinen elegischen Seelenzustand zu pflegen. Ausgeschlossen von den großen wirtschaftlichen, staatlichen und sittlichen Angelegenheiten der Welt, unter dem Druck eines engen, ereignisarmen, im allgemeinen jedoch nicht unbehaglichen Daseins, nahm das Streben seines feurigen Geistes die Richtung auf das Unwirkliche, auf das ideal Phantastische und suchte Befriedigung im Reich der schönen Träume. Diese Gewohnheiten wirken nach in dem jungen Leopardi. Der arkadische Geist, der bei den Italienern die Stelle des Rokoko vertritt, umgibt ihn, durchdringt ihn und erlebt in ihm schließlich seine Krise, seine schmerzvolle Zersetzung. Man kann Leopardi in gewissem Sinne als den letzten Lyriker der Arcadia bezeichnen.[31] Seine Entwürfe Erminia und Telesilla, zwei unvollendete idyllisch-elegische Melodramen aus den Jahren 1820 und 21,[32] legen davon vielleicht das sprechendste Zeugnis ab.

Das erste Bruchstück behandelt die Geschichte der heidnischen Königstochter von Antiochia, Erminia, die den tapferen christlichen Ritter Tancredi liebt, ihn suchen geht, bei sanften Hirten vor Einbruch der Nacht von ihrem Begleiter Vanfrido untergebracht wird, in Gesprächen und Klagen ihr Herz ausgießt und schließlich in einem verwundeten, ohnmächtigen Kriegshelden, den eine Schar Soldaten auf die Bühne trägt, ihren Tancredi erkennt. Zwei berühmte Szenen aus Tassos befreitem Jerusalem sind hier zusammengearbeitet.[33] Was den Dichter zu dem Stoffe hinzog, mag einerseits die Verflechtung von ländlichem Kleinleben und weltgeschichtlichen

Kämpfen auf den Gefilden vor Jerusalem gewesen sein und andererseits die süße Wehmut einer Mädchengestalt, die in der Liebe sich über das Schicksal tröstet und deren Kummer in einer idyllischen Landschaft gesänftigt wird. In der entsagungsvollen Anmut dieser königlichen Jungfrau und in den leisen Klagen der Hirten, über deren Felder der Krieg gegangen ist, findet er die eigenen Gefühle, die Abendstimmung des Dì di festa und die Müdigkeit seiner Vita solitaria wieder. Daher er denn auch Motive und Bilder, wie die spielenden Hasen im Mondschein und den Nachtgesang der Landleute aus jenen Dichtungen in seine Erminia herübernehmen wollte.

Das zweite Bruchstück, Telesilla, ist durch das mittelmäßige romantische Epos Girone il Cortese angeregt, das Luigi Alamanni auf Wunsch des Königs Franz I. von Frankreich in den Jahren 1546 und 47 mit Benutzung französischer Vorlagen verfaßte und 1548 in Paris veröffentlichte.[84] Bei Alamanni[85] verläuft die Geschichte ungefähr folgendermaßen. Die Dame des Schlosses Malohalto, Telesilla, verliebt sich in Girone, den treuen Freund und Waffengenossen ihres Gatten Danaino il Rosso. Girone ermahnt sie umsonst zur ehelichen Treue. Eines Tags führt der Zufall sie an einsamer Quelle mit ihm zusammen. Girone ist im Begriff, ihrer Schönheit und ihren Verführungskünsten zu unterliegen, wird durch einen zufälligen Blick auf die Inschrift an seinem guten Schwert aber noch rechtzeitig zur Besinnung gebracht. Voll Reue und Verzweiflung über die bloße Gedankensünde des Verrates an seinem Freund, durch-

bohrt er sich die Brust. Telesilla überwindet nunmehr ihre sündhafte Neigung und pflegt im Einverständnis mit ihrem Gatten den Verwundeten.

Leopardi hat den Stoff ins Tragische gewendet. Die Liebenden begehen tatsächlich Ehebruch und, wie man mit einiger Wahrscheinlichkeit aus den Andeutungen des Entwurfes schließen darf, Danaino tötet seine treulose Frau, fällt sodann selbst im Kampf gegen Girone, der sich daraufhin das Leben nimmt. Die Verse

E morta Telesilla? e Danaino
E morto? Danaino? ed io l'uccisi?
Quel Danaino? Oimè che fatto è questo!
Io mi sento affogar.
Danain, Telesilla, anch'io m'uccido!

dürften Girones letzte Worte sein. — Übrigens legt Leopardi nicht auf den verhängnisvollen Ausgang, sondern auf die Versuchung den Nachdruck. Wenigstens findet sich in seinem Tagebuch eine Stelle, die zu dieser Annahme berechtigt: »Jenes menschliche Gefühl, das man im Augenblick der Gelegenheit empfindet oder vorausahnt und das uns treibt oder gar zwingt, ihn selbst im Widerspruch zu unserem eigentlichen Wunsche auszunützen, habe ich in der Telesilla darzustellen versucht.«[36] Was Leopardi meint, ist die Reue über verpaßte Gelegenheiten, also ein ökonomischer und sinnlicher Gewissensbiß im Unterschied und Gegensatz zu dem sittlichen, den vielleicht der letzte, unausgeführte Teil des kleinen Dramas hätte behandeln sollen. So darf man in der Telesilla jenes arkadische Motiv der glücklichen

Zauberinseln der Armida wiedererkennen, wie es die Nachtigall Tassos singt:

Cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando
Esser si puote rïamato amando.[87]

Es fehlt auch bei Alamanni nicht an Versen, die unseren Dichter gerade auf diesen Gedanken hinweisen mußten: wenn es z. B. von Girone heißt:

Chi ha tempo, e l'attende, è sciocco e stolto
Chè perde il poco, e non ritrova il molto

oder:

E poi se stesso il misero riprende
Che gir tanta ventura lassa invano,
E che'l sommo diletto non si prende
Ch'Amor gli ha messo in grembo di sua mano,
Hor si raffrena tutto, hor si raccende,
Hor va presso al dever, hor va lontano,
Hor contro a lei si cruccia e tutto nega,
Hor fa seco la pace, hor la riprega.[88]

Die unfreiwillige Komik, die in der Unschlüssigkeit eines kräftigen Ritters an der Seite eines willigen Weibes steckt, hat Leopardi vermieden, indem er die Gefühle der Liebenden vollständig zusammenstimmt und zu einem Wechselgesang verflicht. Die zwei sind im Wunsch und im Zögern, in der Leidenschaft und in der Selbstbesinnung, in ihrer Begierde und in ihren Ängsten ein einziges lyrisches Wesen. Ein schwüles Staunen, ein ratloses Zurück- und Vorwärtsblicken hält die beiden eine Zeitlang vor dem Abgrund zurück, in den sie mit hellen und doch geschlossenen Augen hinabtaumeln. Die lustvolle Hingabe, mit der die Arkadier ihre Rosen pflückten, ist völlig umgearbeitet zu einem nachdenklichen Zustand,

wo das Bewußtsein den Entschluß lähmt, wo nicht der Wille und nicht einmal der Trieb, sondern lediglich der Augenblick, d. h. die klare Einsicht in dessen Unwiederbringlichkeit den Ausschlag gibt. Mit schwermütigem Fatalismus ergreifen sie den vergifteten Becher der Freude.

O cara, al pianto
Siam prodotti ambedue. Non ci vedremo
Forse mai più: ben cosa certa è questa
Che'l dolor nostro non avrà mai fine,
E che non troverem di questa sorta
Un'altra occasion. Parea che'l fato
N'avesse qui congiunti a bella posta.
Certo che mille volte io pentirommi
Rimaso vòto il mio desire, e molto
Più caldo, e perch'io volli; e questa cara
Tua faccia, e questo sen lasciati avendo . . .

Gewiß kein dramatisches Verhalten, sondern eher eine psychologische Studie. Auch hier, wie in den Elegien, sind die Schwungfedern der Dichtung mit der Schere der Selbstbesinnung beschnitten. Wie Meltau legt sich das Leopardische Denken auf die zarten arkadischen Motive. Der Dichter hatte, wie es scheint, die Absicht, das schwere Verhängnis des eigentlichen Telesilladramas durch eine liebliche, leichte Umrahmung mit schäferlichen Spielen zu mildern und der tragischen Liebe einen idyllischen Vorklang und Nachhall zu geben. Schließlich ließ er, gewiß mit Recht, das allzukünstliche Gebilde liegen.[39]

Eine Fülle anderer elegischer Motive gärte in ihm: z. B. eine Begegnung Petrarcas mit Laura im Jenseits, eine sterbende Vestalin im feindlichen Lager,

ein Gesang des Orpheus für seine Euridike in der Unterwelt, eine Nachahmung der Fabel von Amor und Psyche nach Firenzuolas Bearbeitung des Apuleius, eine Nachahmung der Hirtengeschichten des Longos und der Geschichte von Paul et Virginie des Bernardin de Saint-Pierre, ein Lied an den Schatten der römischen Jungfrau Virginia, ein Selbstgespräch Torquato Tasso's über seine Vergangenheit und Zukunft im Alter von 35 Jahren, und ähnliches. Dazwischen hinein wieder persönlichere Themen, wie lyrische Carmina nach der Art von Foscolo's Sepolcri, ein Abschied von der Welt bei seinem Tod, Selbstgespräche und dergl. mehr.[40]

Leopardis Geist war immer voller Pläne; unruhig und ungeduldig griff er in Stunden gezwungener Muße oder herabgesetzter Arbeitskraft nach allen Seiten hin aus. Noch im März 1829 teilte er dem alten General Pietro Colletta einen Haufen weitschauender Pläne mit und fügte hinzu: »Ihr werdet lachen über diese Menge von Titeln. Ich lache selbst darüber und sehe wohl, daß zwei Menschenleben nicht ausreichen würden, um all diese Entwürfe durchzuführen.« Schließlich ist meist nur das zur Ausführung gekommen, was ihm unmittelbar auf die Nägel brannte. Mit 25 Jahren konnte er von sich sagen: »Ich habe nur sehr wenige und kurze Gedichte in meinem Leben geschrieben. Bei ihrer Abfassung bin ich immer nur einer Eingebung oder Raserei (un'ispirazione o frenesia) gefolgt. Wenn das über mich kam, gestaltete ich in wenigen Minuten den Plan und die Einteilung des Ganzen. Daraufhin

pflege ich zu warten, ob eine ähnliche Anwandlung wiederkehrt, was gewöhnlich erst nach einigen Monaten eintritt. Ist sie da, so mache ich mich an die Ausarbeitung. Diese geht so langsam, daß ich selbst zum kürzesten Gedicht nicht weniger als zwei bis drei Wochen brauche. So ist meine Arbeitsweise, und wenn mir die Eingebung nicht von selbst kommt, so könnte man eher Wasser aus einem Klotze schlagen, als einen einzigen Vers aus meinem Gehirn.«[41]

Ähnliche idyllisch elegische Eingebungen, wie sie den Dichter in den Jahren 1816 bis 21 überkamen, hat ihm erst das Frühjahr 1828 wieder gebracht. Über der Zwischenzeit liegt eine herbere Stimmung, die in anders gearteten Kunstwerken ihren Ausdruck findet.

3. Das elegische Idyll der Meisterjahre

Die Selbstbesinnung, die in den Elegien zumeist noch als Fremdkörper wirkte, ist im Lauf der Jahre nicht etwa nur nüchterner, verstandesklarer, schriller und dichtungsfremd, prosaisch geworden; sie hat sich auch nach der Seite des Gefühles hin vertieft und erwärmt. Sie taucht unter im Gefühl und wird Gefühl. Wir erinnern uns, wie Leopardi gerade dadurch, daß er seine eigenen Zustände mit naturwissenschaftlicher Kälte beobachtete und ausprobte, dazu getrieben wurde, sie in die Umwelt hinauszuspiegeln und alles zu sentimentalisieren: Natur, Schicksal und Menschheitsgeschichte.[42] In dem Maße wie er sein Ohr für die Pulsschläge des eigenen Herzens schärfte,

fühlte und hörte er dessen Rhythmen ihm nun aus allen einst fremden Dingen entgegentönen. Das war keine Sinnestäuschung, auch keine Autosuggestion — wenigstens für ihn nicht — sondern eine begierig erfaßte und leidenschaftlich erkannte Tatsache: das, was man eine Entdeckung nennt. Und dennoch empfand und durchschaute er den Einklang von Herz und Welt als Illusion, nur eben nicht als eine krankhaft oder eigenwillig in ihm allein entstandene, sondern als die notwendige, große, gütig-grausame Täuschung, die uns allen durch das Leben bereitet wird.

Früher bedurfte er einer abgeschlossenen Kleinwelt, um die Süßheit und Trauer seines Herzens zu kosten und zu singen. Jetzt erweitert sich der Raum. Der lyrische Gelegenheitsdichter, der er war und der abseits seine Idyllen anbaute, wird zum lyrischen Menschen. Er braucht den Boden des Idylls und der vertrauten Landschaft nicht einmal zu verlassen, um die ganze Welt zu umspannen und sie je nach den Regungen seines Herzens als ein Jammertal oder als ein einziges Arkadien zu sehen.

Se al ciel, s'ai verdi margini,
Ovunque il guardo mira,
Tutto un dolor mi spira,
Tutto un piacer mi dà.

Der arkadische Zustand hat den Vortritt. Ein freundliches Mitmachen und Ja-Sagen zu den Illusionen einer prästabilierten Harmonie, eine Stimmung, die bei Metastasio ein langes Leben lang vorhielt, ist in Leopardis Lyrik nur durch das eine Gedicht vom 13. April 1828, il Risorgimento dargestellt.

Als diese Aufheiterung ihn anwandelte, dieses vorübergehende Zugeständnis an die Wohltat des Lebens, da klangen Töne aus Metastasio in ihm an, Gedanken und Strophen vielleicht wie die der Tartarenprinzessin Lisinga im Eroe cinese:

In mezzo a tanti affanni
Cangia per te sembianza
La timida speranza
Che mi languiva in sen.

Forse sarà fallace,
Ma giova intanto e piace;
E ancor che poi m'inganni,
Or mi consola almen.

Nur daß in Leopardi das Ungewohnte und Überraschende seines neuen Lebensgefühles einen lebendigeren Rhythmus mit gleitendem Versschluß auslöst, wie ihn Metastasio höchst selten und bei besonderer Erregtheit seiner lyrischen Helden verwendet, z. B.:

Mi sento il cor trafiggere,
   Presso a morir son io;
   E non conosco, oh Dio!
   Chi mi trafigge il cor.
Non so dove mi volgere:
   Indarno i Numi invoco;
   E il duolo a poco a poco
   Degenera in furor.[48]

Die Kunst, in wohllautender, gesangähnlicher Sprache Gedanken und Gefühle allgemeinster und feinster Art zu formulieren, die blassesten und zartesten Ergebnisse der Lebensweisheit und der Selbstbeobachtung in melodische Sprüche zu fassen, ist

Metastasios Geheimnis. Die lyrischen Menschen, die er auf die Bühne stellt, sind leidenschaftlich, feurig, launisch, allen Stimmungen und Trieben ausgeliefert, und doch sich selbst so klar, ihrem eigenen Auge so durchsichtig. Sie trauern, lieben, jubeln, schmachten, verzweifeln, toben, schnauben und zergliedern dabei in einem Atem ihre dumpfen Zustände, als wären es ihnen die geläufigsten Exempla. Aus dieser Verbindung von Raserei und Hellsichtigkeit gehen melodramatische Temperamente hervor, deren Grundzug verklärte Leidenschaftlichkeit, mitezza passionale ist:[44] Menschen, die das Blut und Herz von Jünglingen und die Gehirne von hochgebildeten alten Männern haben.

Das eben war es, was Leopardi nun brauchte. Denn durch die Schule des Denkens war er in den Jahren 1819 bis 28 ein greisenhafter Jüngling, ein leibhaftiger Mensch des Metastasio geworden. Die Anlehnung an den großen Melodramatiker ergab sich ihm von selbst, wie eine Verbrüderung.

Qual dell' età decrepita
  L'avanzo ignudo e vile,
  Io conducea l'aprile
  Degli anni miei così:
Così quegl' ineffabili
  Giorni, o mio cor, traevi
  Che sì fugaci e brevi
  Il cielo a noi sortì.

Wie es scheint, stand der Plan einer Auseinandersetzung und Vergleichung seines früheren mit seinem späteren Ich, der das verstandesmäßige Thema des

Risorgimento bildet, in irgend einer Form schon seit Jahren bei Leopardi fest.[45] So ungesucht aber seine Berührung mit Metastasio zustande kam, sie ging im Nu vorüber. Nur der eine Augenblick gehörte ihr, wo die Betäubung und die Besinnung des eigenen Ich in Leopardi zusammentrafen. Bei Metastasio liegen sie in dauernder Umarmung; bei Leopardi ist schon das eine Gedicht Risorgimento zu lang für den kurzen Tanz des Leichtsinns mit der Schwermut. Sobald die Partner sich ins Gesicht schauen, müssen sie sich trennen. Überraschung ist die Seele dieses Liedes. Es ist über die neuerwachte Lebenskraft ein freudig schmerzliches Erstaunen, das Aufleuchten eines Frühlingstages in Pisa, zu dem die lange Rückschau auf eine neunjährige Apathie so wenig passen will, wie der müde Ausblick auf weitere unvermeidliche Enttäuschungen. Es reizte den Dichter, das Wunder seines Herzens zu beschreiben, und der lyrische Antrieb verlief sich dabei in eine biographische Studie. Die Metastasio-Stimmung, die im Provisorischen, in der halbbewußten und halb gekosteten Eitelkeit der Dinge und der Gemütserregungen geruhsam liegt und schaukelt, verflüchtigt sich, sobald ein Leopardi sie festhalten will. Ihm fehlt die Genußfähigkeit, die Gabe des Arkadiers, von Schaum und Traum zu leben; statt wie dieser das Farbenspiel und die Seifenblasen der menschlichen Affekte zu verherrlichen, preist er die Allgewalt des eigenen heilig glühenden Herzens und schlägt metallene Töne an, die das Saitenspiel Metastasios nicht hergeben will.

Da te, mio cor, quest'ultimo
Spirto, e l'ardor natio,
Ogni conforto mio,
Solo da te mi vien.

Für einen erwachenden Prometheus ist diese Arie zu zart.

Immerhin, die elegisch idyllische Eingebung war wieder lebendig geworden. Sieben Tage nach der Abfassung des Risorgimento entstand die wunderbare Dichtung Silvia, ›Verse‹, sagt er, ›nach meiner alten Art, nach meinem Herzen, wie es früher war.‹[46]

Das Motiv des vorzeitig gestorbenen Mädchens, desselben offenbar, das er im Sogno verklärt hatte — Teresa Fattorini — wird wieder aufgenommen: aber nicht mehr als Traumgestalt und fieberhaftes Gespinst seiner Wünsche, sondern in der wachen Erinnerung vergegenwärtigt zum leibhaftigen Mädchen mit lachenden Augen, heiterem Gesange, flinken, geschäftigen Händen, schwarzen Haaren und einem halb scheuen und keuschen, halb unbewußt koketten jungfräulichen Gebaren, naiv und nachdenklich. — Da wir das Gedicht in der ersten Niederschrift Leopardis besitzen,[47] so können wir verfolgen, wie die Verdichtung dieses Mädchenbildes fortschreitet.

Quando beltà splende(v)a
Ne la fronte e nel sen tuo verginale

wird geändert zu:

Ne gli sguardi incerti e fuggitivi,

sodann zu:

Ne gli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,

was die endgültige Fassung bleibt. Doch hat Leopardi als Variante noch in Erwägung gezogen:

Nel volto verginale
E ne gli occhi tuoi molli(e) fuggitivi. —
— dolci, vaghi.

Man sieht, wie er Halt macht bei dem Gedanken der lachenden und behenden Augen und die allzusinnlichen Vorstellungen: fronte, seno, occhi, molli, wie die allzu innerlichen: sguardi incerti, volto verginale, occhi dolci, vaghi wieder verläßt.

la man veloce
Che percotea la faticosa tela

wird gesänftigt zu: percorrea.

Über diesem Erinnern, so wie er sie damals als Zwanzigjähriger sah und von seinem Studierzimmer aus belauschen, bewundern konnte, wird er selbst sich objektiv. Er sieht ihr Leben und das seinige nebeneinander herlaufen. Von einer wirklichen, wenn auch uneingestandenen Liebe zu ihr ist nicht mehr die Rede. Die literarische Erotik von damals ist abgeklungen und webt unmerkbar nur in der Luft noch, die sie beide atmen.

Era il maggio odoroso: e tu solevi
Così menare il giorno.

Etwas Tieferes und Zarteres vereinigt die zwei jungen Menschen: ein gemeinsames Schicksalsgefühl, unbewußt in ihr, mächtiger und kosmisch erweitert, aber unaussprechlich auch in ihm. Es ist das Hoffen der Jugend, wo Liebe und Welt ineinanderklingen. Sie, lieta e pensosa. Zuerst hatte Leopardi lieta e

pudica geschrieben, aber alsbald das pudica in pensosa geändert, denn nicht mehr um Geschlechtsliebe allein, sondern um all das Dunkle, Unerforschliche handelt es sich jetzt, dem das Mädchen entgegenreift. Er, schwärmerisch und geteilt zwischen liebgewordenem, fieberhaftem, aufreibendem Studium, und Hingezogensein zu jenem singenden arbeitenden Mädchen, und sehnendem Ausblick nach der Landschaft, nach dem Himmel, dem schimmernden Meer und den Bergen. Glückverheißung von allen Seiten her. — Und nun der Ausbruch des Jugendgefühls in ihm, dem Jüngling, das aber nur als erinnerter Überschwang, nicht als unmittelbare Entladung gegeben wird.

Lingua mortal non dice
Quel ch'io sentiva in seno.

Jetzt, durch die Erinnerung erst, wird jenes Unaussprechliche zu etwas allgemein Menschlichem, so daß es auch die mädchenhaften Hoffnungen Silvias umfaßt. Damals lebten die Beiden, jedes in seine besondere Sehnsucht verhüllt, jetzt erst in der Erinnerung fließen die Regungen zweier Herzen zusammen. Die einzelnen Gegenstände ihrer Gefühle verschwinden, nur ihr schwellender Tumult noch wird empfunden. Hier hat der Künstler sich hüten müssen, ausführlich zu werden und hat Worte unterdrückt, die ihm nachträglich aufgestiegen waren, wie:

che cori
F u r o i n o s t r i a q u e l t e m p o . . .
Quale apparia
N e l ' a l m e n o s t r e allora . . .

Dieses nostro war überflüssig, weil im Gefühlsüberschwang die Gemeinsamkeit ohne weiteres eintritt und keiner Bezeichnung bedarf.

Gleich darauf folgt, immer in der Erinnerung, die Enttäuschung, und auch diese nur als summarisches Gefühl und daher in allgemeinen, vielumfassenden Ausdrücken gegeben: cotanta speme, un affetto acerbo e sconsolato, sventura. Solche Sammelwörter könnten als rein deklamatorische Ausrufe banal wirken, wie auch die unmittelbar folgende Anrufung der Natur. In Wirklichkeit aber hat man hier nichts Theatralisches, sondern stammelndes, gebrochenes Wort, das sich auch rhythmisch und syntaktisch geltend macht, z. B. durch die Pause nach affetto:

Un affetto mi preme
Acerbo e sconsolato.

Leopardi hatte cordoglio geschrieben, dann mit Recht das allgemeinere, scheinbar ungeschicktere Wort affetto gesetzt. Es ist, als tastete der Klagende in seinem Wortschatz. So wirkt auch das O natura, o natura! als ungelenker, rührender, in der Depression, nicht im rednerischen Aufschwung gefundener Ausdruck schlecht und recht. Ähnlich das Nachhinken von acerbo e sconsolato und die neutrale Konstruktion E tornami a doler di mia sventura, die Leopardi eine Zeitlang zu präzisieren erwogen hat: Sempre un dolor. Ritornami. E fammi ancora pietà la m. s. E tornami pietà. E sento ancor, Varianten, die er in richtigem Gefühle schließlich verwarf. Ebenso zog er Perchè non serbi poi Quel che prometti allor in Betracht, anstatt des weniger genauen, zu prometti

weniger passenden rendi, kehrte aber auch hier zu dem unbeholfeneren, geknickten Ausdruck zurück, wie er ihm im ersten Zuge spontan gekommen war: ein Zeichen, wie er sich hier durch nachträgliche philologische Bedenken nicht hat irren noch zu falscher Verschönerung hinreißen lassen.

Nachdem dem Schmerz in hilflosen Ausrufen und Fragen, in einem poetisch geadelten Stammeln sein Recht geworden ist, kann das Gemüt des Dichters mit stiller, von keiner gewaltsamen Verzweiflung mehr durchrissener Teilnahme bei dem Bild des hinwelkenden Mädchens verweilen.

Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
Da chiuso morbo combattuta e vinta,
Perivi, o tenerella. E non vedevi
Il fior de gli anni tuoi;
Non ti molceva il core
La dolce lode or de le negre chiome,
Or de gli sguardi innamorati e schivi;
Nè teco le compagne a i dì festivi
Ragionavan d'amore.

Auf den ersten Wurf sind diese zarten Verse gelungen. Keine Korrektur in der Handschrift, nur einige Varianten, die der Dichter erwägt und wieder aufgibt, z. B.

Tu pria che i poggi scolorisse autunno . . .

Teresa Fattorini war mit 21 Jahren im September 1818 gestorben, und demnach war autunno die genauere, verno aber als Symbol für den Tod der Natur die poetischere Bestimmung. Der Herbst, als wirklicher Zeitpunkt genommen, zog den Zusatz nach sich, daß

der Tod nach wenigen Monaten Krankheit eingetreten war, daher die weitere Variante: dopo il trapassar, l'aggirar, di poche lune. Diese chronologischen Einzelheiten erübrigten sich durch das allgemeinere verno. Der Ausdruck Da chiuso morbo consumata e vinta, der an die Auszehrung der Teresa erinnerte, ist erst in der Ausgabe von 1831 zu combattuta e vinta erhöht worden. Statt negre chiome zog der Dichter das wahrscheinlich realistischere brune chiome einen Augenblick in Erwägung. Diese und ähnliche Varianten (occulto morbo, non ti sonava in core, scendeva al core, sguardi verecondi e schivi) liegen am Rande als kleine Abirrungen ins Verstandesmäßige und nehmen sich aus wie erklärende Noten zu der unmittelbaren Sprache des Herzens.

Zu dem teilnehmend geschauten Schicksal des Mädchens gesellt sich nun ein ähnliches Schicksal für den Teilnehmenden selbst. Sein Mitleid wird zu einem Nachleiden. Aber das Besondere, das nun ihm als Überlebendem widerfahren ist, kommt als Besonderes gar nicht in Betracht und wird nur so weit angedeutet, als es das gleiche Leid ist wie das ihrige, unterschieden von diesem nur durch die volle Bewußtheit. Sie ist dahingewelkt wie eine Blume; er aber muß daran denken und klagen für beide. Er leidet auf der Stufe des Gedankens, was sie nur dunkel gefühlt hat. Dabei ist das Merkwürdige, daß er dem strengen Wortlaut nach gar nicht mehr für sie noch über sie klagt, sondern lediglich für sich, über seine verlorene Hoffnung noch. Es kann nicht der geringste Zweifel obwalten, daß die Ausdrücke speranza mia

dolce, cara compagna dell'età mia nova, mia lacrimata speme, tu, misera, sich nicht mehr auf das Mädchen Silvia beziehen, sondern sogenannte Abstrakta sind. Nur der Wirkung, der Nachwirkung, nicht dem Ziele nach ist das Bild des Mädchens, d. h. die Erinnerung an sie noch dabei. Der Übergang von einem so anmutigen Menschenkind zu einer schattenhaften Hoffnung als Weggefährtin hat zunächst etwas Entfremdendes, umsomehr als er vom Dichter einigermaßen cachiert wird durch anthropomorphe Ausdrücke wie: con la mano mostravi, oder: ragionammo insieme. Erst bei näherem Zusehen entdeckt man, daß man weder mit einer Apotheose Silvias, noch mit einem allegorischen Ersatz der zu Anfang so herzlich empfundenen Mädchengestalt zu tun hat, sondern lediglich mit einem Hinaus- und Weiterschwingen des entsagenden Schmerzes über alles Erlebte. Die Hoffnung des Dichters hat niemals Silvia, die Leopardis niemals Teresa geheißen und ist nicht mit dem Mädchen gestorben, sondern nach ihm, denselben Leidensweg der innern Verzehrung ihm nachwandelnd im Reich des Gedankens, wo nicht die Erde, sondern die Wahrheit das Grab ist.

Für einen so nachdenklichen Menschen wie Leopardi mag dieses Neben- und Übereinander des sterbenden Mädchens und der sterbenden Hoffnungen, das er in seinem Tagebuch zwei Monate nach Abschluß der Silvia-Dichtung auch in Prosa entwickelt hat,[48] eine selbstverständliche und notwendige Gewohnheit seines Fühlens und Philosophierens geworden sein. Den Eindruck, daß die Schlußstrophe

des Gedichtes ein wenig arrangiert ist, können wir trotzdem nicht los werden. Wenn diese sich nicht mehr an Silvia, sondern über sie hinweg ins Allgemeine und an die eigenen Hoffnungen wendet, so mag dabei doch wohl ein intellektualistisches Ich-Bewußtsein im Spiele gewesen sein. Das verraten uns Korrekturen und Varianten zu den letzten Versen. Zuerst schrieb Leopardi:

> Tu misera, cadesti e con la mano
> Un sepolcro deserto inonorato
> Mostravi di lontano.

Dieses deserto und inonorato oder ähnliche Ausdrücke eines enttäuschten Ehrgeizes kehren auch in den Varianten wieder: La fredda, scura, morte ed una tomba ignuda, avello. Un sepolcro deserto e l'ombre ignude. A me la tomba inonorata e nuda. Von all diesen Anwandlungen ist nur tomba ignuda geblieben, während im Übrigen der Ausdruck vergeblicher literarischer Anstrengung und Ruhmsucht offenbar nachträglich, aber mit feinem Instinkt in das Bild des studierenden Jünglings am Fenster zurückverlegt wurde. Die Verse 17 und 18:

> Ove il tempo mio primo
> E di me si spendea la miglior parte

sind in der Handschrift nämlich als Einschiebsel zu erkennen, und auf der Rückseite des zweiten Blattes stehen als mögliche Varianten dazu die Worte: Ov'io di me spendea, Ov'io ponea di me la miglior parte. Ove de gli anni primi, acerbi, verdi Trapassando, Dispensando, i'venia la miglior parte. l'età più verde.

E de gli anni io spendea la ec. l'età fiorita. Ove il fior de le forze ec.

Wenn mich nicht alles täuscht, so beweisen diese Änderungen und Versuche, daß Leopardi eine gewisse Erkältung in der Schlußstrophe selbst gespürt und die kleinen intellektualistischen Reste daraus zu entfernen sich bemüht hat, soweit es noch möglich war.

Dasselbe Leid, dieselbe Trauer um ein gestorbenes Mädchen und um die entschwundenen Hoffnungen der Jugend tönt mit veränderter Stimme noch leiser und inniger aus den Ricordanze, der vollendetsten und reichsten von Leopardis idyllischen Elegien. Er hat sie nach der letzten Rückkehr ins Vaterhaus in der Zeit zwischen dem 26. August und 12. September 1829 in Recanati geschrieben. Die offene Form, die wir an der vorigen Dichtung beobachteten, wird hier geschlossen und gerundet. Das Nebeneinander von Mädchentod und Hoffnungstod, von gedachtem und gefühltem Schmerz, wird zu einem Ineinander. Mit den Ricordanze verglichen, mutet die Silvia-Elegie beinahe expressionistisch an, wie ein Aushauchen des Schmerzes, während hier nun jeder Eindruck sich in Trauer umsetzt und der Schmerz aus der Außenwelt eingesogen wird. Daher dort als Metrum das frei und sporadisch gereimte Rezitativ, wie wir es aus der madrigalartigen Schäferdichtung, aus dem Melodrama, aus der Cantata kennen, hier der klassische reimlose, episch lyrische Endecasillabo.

Es ist zunächst nicht das Entschwinden des wirklichen Lebens oder einer gelebten Wirklichkeit, einer

Silvia oder Nerina, dem hier nachgetrauert wird, es geht, je nachdem, um weniger und mehr: um den Verlust von Jugendträumen, Phantasien und Illusionen, oder, wie andere sagen würden: von Jugendeseleien. Ein Tatsachenmensch könnte sich etwas Läppischeres als solche Klagen über das déniaisement des puer und adolescens vielleicht gar nicht denken. In der Tat, man sehe zu, was der Dichter beweint: quante immagini ... quante fole ... e che pensieri immensi ... che dolci sogni ... o mie speranze antiche. Aber das alles hat seine ernste Seite; denn mit den Torheiten der Jugend ist auch deren Kraft und Blüte dahingegangen. — Freilich nicht durch eigene Schuld. Kein Schatten von sittlicher Selbstprüfung, Selbstanklage oder Reue geht durch das Gedicht. Leopardi richtet sich nicht, er bemitleidet sich. Die »andern« sind schuld:

ed aspro a forza
Tra lo stuol de'malevoli divengo:
Qui di pietà mi spoglio e di virtudi,
E sprezzator degli uomini mi rendo,
Per la greggia ch'ho appresso: e intanto vola
Il caro tempo giovanil.

Dieser Mangel an Strenge und Zumutung zu sich selbst macht das Ganze so weich. Es müßte sogar weichlich anmuten, wenn Trauer und Entkräftung nicht so tief als das allgemeine natürliche Schicksal der Menschen empfunden wären.

E qual mortale ignaro
Di sventura esser può, se a lui già scorsa
Quella vaga stagion, se il suo buon tempo,
Se giovanezza, ahi giovanezza è spenta.

Von allen Lebensverlusten ist die jugendliche Schwärmerei der unwiederbringlichste, nie zu vergessende und einzige, den man am Grabe noch beweint. Die Hoffnungen der Jugend sind als die freundlichen Göttinnen geschaut, die uns einführen ins Dasein und dann verlassen. Sie sind mehr als Mutter und Vater und alles Glück, sie sind der fuggitivo spirto selbst, das geistige Naturprinzip der Jugend, ihre Geistigkeit, nicht bloß ihre Blüte oder ihr Schmuck; sie sind die Jugend als das ewige flüchtige Geheimnis des Geistes und nehmen daher durchaus natürlich für Leopardi die Gestalt jenes verstorbenen Mädchens an. Nerina erscheint als die Jugendlichkeit des Leopardischen Geistes. Wenn er zu Festen und Gesellschaften geht, so raunt es in ihm dumpf und tief, daß die Jugendlichkeit seines Geistes nicht mehr dabei ist, weil sie mit Nerina ins Grab sank. Hier gewinnt die Elegie einen metaphysischen Sinn und wird zur Klage um die Vergänglichkeit des Geistes — als ob dieser vergehen, eine Jugend, ein Alter, einen Tod haben könnte.

Tatsächlich vergeht er auch nicht; denn Leopardis geistige Jugend lebt weiter und zwar gerade in seiner rimembranza acerba, in seiner Untröstlichkeit. Nur demjenigen ist die Jugend tot, der sie vergessen hat und nicht mehr beweint. So beruht Leopardis Schmerz auf der Naturalisierung des Geistes, d. h. auf dem arkadischen Glauben, daß der Geist eine Sinnlichkeit sei, ein goldenes Zeitalter, eine Jugend, und daß er daher in den Zustand des Leidens, Verwelkens und der Verflüchtigung verfallen müsse. In

Wahrheit zerfallen nur die Individuationen: ein Volk, eine Epoche, ein einzelner Mensch. Nicht an sich, sondern in seinen Individuen leidet der Geist; daher die Erlösung auch für Leopardi nicht im Vergessen, nicht im Tod des Geistes liegen kann. Gerade das Vergessen wird ihm nicht einmal im Angesicht des ersehnten Todes gelingen. Der Selbstmord, der eine Zeitlang, in der Jugend, als Ausweg erschien, wird überflüssig, nachdem des Lebens Blüte gestorben und das ganze Dasein nur ein Erinnern noch ist und eine Totenklage um die Jugend.

ed a me stesso
In sul languir cantai funereo canto.

Sich selbst das Totenlied singen und lediglich in der Erinnerung leben, ist ein Zustand, der an Wahnsinn grenzt, ein umnachtetes Denken, das von vergangener Helligkeit, von ausgelöschten Lichtern träumt. Wenn man diese Dichtung in Prosa umsetzen wollte, würde eine Art Wahnsinn daraus, der Wahnsinn des Nicht-Vergessen-Könnens, eine Erstarrung, das was man fixe Idee nennt. So tief mußte der Dichter in sein Bewußtsein hinabtauchen, um die letzten Regungen eines Intellektualismus zu bannen, der seine Lyrik so oft schon gestört hatte.

Jetzt wird dieser Wahnsinn, dieser erstarrte Weltverstand ihm zum schönen, traulichen Idyll. Er spinnt sich ein, und wie durch ein Glasnetz, gebrochen und gesänftigt, dringt das Bild der gesehenen und erlebten Dinge zu ihm hinab. Wie in der Tiefe eines regungslos klaren Wassers, kommt hier alles zur Ruhe. Es ist ein Einklang ohne Widerhall. Die Wir-

kungen des Reimes, jede Anstrengung der Stimme verbieten sich von selbst. Das Gedicht darf nicht deklamiert werden. Nur leise, mit einer unkörperlichen Art von Eigenklang will es gesprochen sein. Je weniger man zu der sprachlichen Musik, die es in sich selbst hat, hinzutut, um so besser. Nur alte, längstvertraute Vorstellungen mit ihrem echten, gereinigten Wortschatz haben Zutritt: das Sternbild des Bären und sein fernbefreundetes Leuchten, das Quaken der Frösche am Abend des Spätsommers, die Leuchtkäfer an der Hecke, die Zypressen des nahen Gehölzes, der Lärm des Vaterhauses und der Dienerschaft, das uralte Meer und das blaue Gebirge, das die Heimat umgrenzt. Aber alsbald wird das Idyll in sich selbst vergiftet und entpuppt sich als die garstige, unwirtliche Kleinstadt, von engen und rohen Menschen bewohnt. Alles, was des Knaben Herz und Phantasie dereinst beflügelte, der Wind, der Glockenschlag, der Balkon des Vaterhauses, die Tapeten und Bilder im Zimmer, ist nur um des kindlichen Sehnens willen dem reifen Manne so lieb und heimisch. Im Grund war alles Trug, und nur die Sehnsucht nach dem Trug, das Heimweh nach dem Wahn bleibt übrig.

Dies Schmerzgefühl der Ferne gibt den kleinen traulichen Erinnerungen ihren Adel und verleiht den Worten darüber eine antike Würde. Durch sentimentale Distanzierung gewinnt die Sprache des Gedichtes eine eigene Art von Erhabenheit. Die Wortkunst der Alten, der Griechen, Römer, Trecentisten und Cinquecentisten ist für Leopardi, nicht nur in der Theorie, sondern in seinem unmittelbaren Gefühl, die Sprache

einer Zeit, da der Geist noch jung und stark war und von demselben schöpferischen Irrtum, demselben possente error getragen wurde, der auch ihm zur Seite stand, solange er jung war. Aus solcher Meinung und Empfindung heraus gebraucht Leopardi den Archaismus als den Ausdruck der Jugenderinnerung an entschwundene, lebensvollere, glücklichere Völker, Kulturen und Tage. Die gelehrten Reminiszenzen prägt er ein in seine eigenen innigen Ricordanze. Es gibt vielleicht keine zweite Dichtung, in der die Archaismen so bewußt und zugleich so innig empfunden werden und darum so ungeziert und unrhetorisch wirken, so notwendig und anspruchslos aussehen und doch so bedeutungsvoll sind. Das archaische Wort ist hier mehr als das hoheitsvolle der Urväter, es ist zugleich das einfache und frische der völkischen Jugendzeit, das liebgewordene. Es klingt nicht altfränkisch, nicht humoristisch wie in der deutschen Romantik, es ist kindlich und fromm. Z. B. speme in dem Ausdruck

e che la morte è quello
Che di cotanta speme oggi m'avanza

hat als Bedeutung die Innigkeit des Kinderhoffens in sich. Oder in den Versen

quell'imago ancora
Sospirar mi farà, farammi acerbo
L'esser vissuto indarno, e la dolcezza
Del dì fatal temprerà d'affanno

nimmt imago den Schein und Sinn eines alten Glaubensbildes an, das, umwoben von frommen Knabenschauern, noch den aufgeklärten Mann auf seinem

Totenbette ängsten wird. Das conscio letto, die fioca lucerna geben Anschauungen eines Zustandes der Verzweiflung, in den durch lange Gewohnheit und Erinnerung ein tausendjähriger Jammer der Menschheit hereinweht.

Se giovanezza, ahi giovanezza, è spenta mahnt, da es ohne Artikel steht, an alte Giovanezza-Lieder, wo die Jugendlichkeit noch eine Art Person war, die nun gestorben ist: spenta. Derartige Archaismen tragen auf der Stirne das Wort an Nerina geschrieben: In cor mi regna L'antico amor.

Andere hinwiederum wirken ernüchternd. Ein Körnchen Verstand fehlt selbst im Traum und Wahnsinn nicht. Das dämmernde, schweifende Denken Leopardis behält bei aller Versunkenheit im Nicht-vergessen-können seine sichere begriffliche Orientierung, seinen Realismus. Die Elegie der Erinnerungen ist so genau und allseitig bestimmt und so fest in der Wirklichkeit gelagert, daß sie geradezu biographischen Wert hat. Man kann das Datum: »Recanati im Spätsommer 1829« mit einiger Findigkeit aus ihr herauslesen. So ziemlich alle Anspielungen auf das Räumliche und Zeitliche hat man nachgeprüft und bestätigt gefunden.[49] I cipressi Là nella selva — la torre del borgo — quella loggia — queste ampie finestre — la fontana und verschiedenes andere noch hat man identifizieren können. Die »dipinte mura« sind bemalte Wände im Empfangszimmer des Vaterhauses, in »quei figurati armenti« und in »il Sol che nasce su romita campagna« hat man ein Temperagemälde desselben Saales wiedererkannt. Die Genauigkeit der

Angaben ist aber verhüllt, nicht verleugnet, durch eine gewisse Allgemeinheit und Gehobenheit des Ausdrucks: le luci a voi compagne werden die Sterne des nördlichen Himmels genannt, natio borgo selvaggio will Recanati heißen, stuol dei malevoli sind gewisse Einwohner der Kleinstadt, usw. Das könnte literarische Stilisierung und Schöntuerei sein, wenn nicht Gefühle des Stolzes, der Scham und Keuschheit dahinter zu spüren wären. Solche Wendungen, die, sprachgeschichtlich betrachtet, zum großen Teile ebenfalls archaisch sind, stammen nicht mehr aus der Hingabe an das liebgewordene Alte, sondern eher aus der Selbstbeherrschung, Zurückhaltung und Sachlichkeit des Dichters. Hier herrscht mehr Eigenwille als Einfühlung, mehr Ethos als Pathos, mehr Prosa als Lyrismus. Recanati auf einen Wertbegriff gehoben, als Typus einer ungastlich rohen Heimat, zu deren näherer Bezeichnung der Künstler nicht herabsteigen mag: das ist questo natio borgo selvaggio. Die Leute von Recanati als gente zotica, vil und als greggia — man beachte die Gewähltheit der Form für gregge — sind mit vornehmer Verachtung geschaut. Wenn Leopardi von diesen Kleinstädtern sagt:

gente . . , che m'odia e fugge,
Per invidia non già, che non mi tiene
Maggior di se, ma perchè tale estima
Ch'io mi tenga in cor mio, sebben di fuori
A persona giammai non ne fo segno . . .

so hat er sein Mißverhältnis zu ihnen mit voller psychologischer und soziologischer Klarheit durchschaut und auf einen endgültigen, beinahe wissenschaftlichen

Ausdruck gebracht. Den Archaismen des antico amor stehen die eines disamore moderno entgegen, als die Sprache einer Gesinnung, die sich nicht mehr vertraulich in die Dinge hineinsenkt, sondern stolz sich ihnen entzieht und schamhaft zurückweicht. Es ist die Entfernung von Heute und Hier, ohne die keine Versenkung in das Ehedem und Dort gedeihen könnte. Diese prosaischen Einschläge stehen im Dienste des lyrischen Leitmotivs.

Durch die ganze Dichtung, durch ihren Aufbau und Rhythmus, sogar durch die Wortstellung hin, kann man verfolgen, wie das Prosaische in die Lyrik verflochten und immer tiefer hineingewoben wird. Auf das sehnsüchtige Anschwellen des Unendlichkeitsgefühles in der ersten Tirade folgt in der zweiten die schmerzvolle Einkapselung im Stolz, worauf die folgenden diese zwei Gefühlsreihen der Hoffnungen und Enttäuschungen zu einem schlangenwandelnden Erinnern zusammenweben, bis in Nerinas Tod die nackte Wahrheit — Passasti — hervorbricht, und zugleich mit diesem »Vorüber« das fortwährende bittere Gedenken alleinherrschend wird, so daß zum Schlusse ganz und gar die nüchterne Hoffnungsleere des Denkers und seine kahle Gegenwart überschwemmt ist und ertrinkt in der süßen und schmerzlichen Fülle eines Herzens, das nicht vergessen kann.

Nichts Zufälliges und nichts Gemachtes im Ablauf der Gedanken. Was etwa zufällig scheinen könnte, gerade das steigt aus den tiefsten Gründen, z. B. der Glockenschlag der Turmuhr. Er unterbricht nichts, er fällt in eine natürliche Pause nach dem Ausbruch

der Verzweiflung. Er bringt auch nichts Unerwartetes, denn schon sind Dichter und Leser in einem Zustande, wo von allen Seiten her Erinnerungen auf sie einströmen:

Qui non è cosa
Ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro
Non torni, e un dolce rimembrar non sorga.

Jener Glockenton geht wie von selbst in das van desio del passato ein: wie jeder andere Ton, jedes andere Geräusch, bei dem sich etwas Vertrautes denken ließe, in dieser Nacht erfaßt werden müßte, wo die Seele rückwärts lauscht und ihre Kindheit sucht. Hier ist sozusagen alles ein Stundenschlag, weil alles an das Entschwinden der Tage mahnt, weil das schmerzlich vertiefte Zeitgefühl des Dichters auf den flüchtigen Puls des Lebens horcht. — Alles Hoffen, Wünschen und Wollen wird hinweggeführt im Abfluß der Zukunft nach der Vergangenheit; der Gedanke des Selbstmords verwandelt sich in ein Weinen über verlorene Jugend; die Sehnsucht biegt sich zurück in ein Gedenken.

Wie zwanglos hier die prosaische Gliederung der Gedanken in den lyrischen Fluß der Gefühle eingeht, kann jeder beobachten, der für syntaktische Gebilde ein Auge hat. Nicht einmal einem ungeübten Leser wird es entgehen, daß in den besten Gedichten Leopardis, vor allem in seinen Ricordanze, der Periodenbau, mag er noch so verwickelt und ausgedehnt sein, besser mit dem Gefühl als mit dem Verstande zu fassen ist. Er entwirrt sich, in dem Maße wie man ihn durchläuft, sozusagen von selbst und gleicht

jenen Labyrinthen, in denen die Kinder sich leichter zurechtfinden als die Erwachsenen. Während in der verstandesmäßigen Prosa die Kunst der Nebensätze wesentlich dem Zwecke dient, alles Beiläufige von dem Hauptgedanken abzugliedern und zu veräußern, wird sie hier zur Heranführung, Ansammlung, Aufhäufung von Varianten und Parallelen des Hauptgedankens verwendet: bis dieser sich mit ihnen zusammenballt in ein einziges, einfaches, bedeutungsschweres, entscheidendes Satzglied oder Wort: ähnlich wie in der Gestalt Nerinas sich schließlich alle Träume und Erinnerungen zusammenfinden und verdichten. Ein Beispiel. In seiner philosophischen Prosa drückt sich Leopardi folgendermaßen aus: »Certamente di nessuno che abbia passata l'età di venticinque anni, subito dopo la quale incomincia il fiore della gioventù a perdere, si può dire con verità, se non fosse di qualche stupido, ch'egli non abbia esperienza di sventure: perchè se anche la sorte fosse stata prospera ad alcuno in ogni cosa, pure questi, passato il detto tempo, sarebbe conscio a se stesso di una sventura grave ed amara fra tutte l'altre, e forse più grave ed amara a chi sia dalle altre parti meno sventurato; cioè della decadenza o della fine della cara sua gioventù.[50]« In den Ricordanze wird das Gleiche ganz anders gesagt:

E qual mortale ignaro
Di sventura esser può, se a lui già scorsa
Quella vaga stagion, se il suo buon tempo,
Se giovanezza, ahi giovanezza, è spenta?

In jener Prosa ist der Kerngedanke herausgeschält

und durch Gründe, Bedingungen, Ausnahmen, die wie ein System von Festungen um ihn hergelagert sind, in seiner Gültigkeit gesichert. In den Versen dagegen erscheint diese Geltung ihrer grammatischen Form nach als fraglich und bedingt; ihrer seelischen Meinung nach wirkt sie desto absoluter und schwerer. Das Syntaktische, dort das Gerippe des Gedankens ist hier ein beweglicher, fließender Schein geworden der wie Wolke sich zu Wasser verdichtet und im seelischen Gehalt seinen Niederschlag sucht.

Satzgebilde, die nicht durch den Fortschritt von einem Gedanken zum andern, d. h. nicht durch Verlassen des einen um des andern willen zusammenhängen, sondern durch Stauung und Verschmelzung des einen in dem andern, können zwar eine grammatische aber keine logische Ordnung haben. Ja sogar ihre grammatische Ordnung muß, je mächtiger die Gedanken sich in einander hineindrängen, desto unsicherer werden, desto schwimmender. Will sie einigermaßen übersichtlich bleiben, so muß sie dem Rhythmus folgen. Syntaktische Gliederungen, die vom Gefühl getragen werden, nehmen den Formcharakter des Rhythmus an. Dies läßt sich an den Ricordanze, die mit völligem Verzicht auf Reim und Gleichklang ganz auf Rhythmus und Satzbau gestellt sind, besonders schön beobachten. Beinahe jede syntaktische Einheit ist hier zugleich eine rhythmische Einheit, und das was man Enjambement nennt, eigentlich nur auf dem Papier vorhanden; wovon man sich etwa durch die folgende Gruppierung leicht überzeugen wird.

Vaghe stelle dell'Orsa,
io non credea
tornare ancor per uso
a contemplarvi
sul paterno giardino scintillanti,
e ragionar con voi
dalle finestre
di questo albergo
ove abitai
fanciullo,
e delle gioie mie vidi la fine.
Quante immagini un tempo
e quante fole
creommi nel pensier
l'aspetto vostro
e delle luci
a voi compagne
allora che
tacito
seduto in verde zolla
delle sere io solea passar gran parte
mirando il cielo
ed ascoltando
il canto della rana
rimota alla campagna!

Genug! Wir wollen den schulmeisterlichen Versuch nicht zu Tode hetzen und einer frostigen Einsicht zu liebe nicht weiterhin den schönen Atem der Dichtung zerhacken.

Wo der Satz in den Vers, die Prosa in den Rhythmus so weich und zwanglos eingebettet sind, in einer so stillen und schlichten, herzlichen Innenschau müssen die vielen Anreden und apostrophierenden Redefiguren zunächst befremden. Vaghe stelle dell'orsa . . ! —

ti perdo, o dell'arida vita unico fiore! — o speranze, speranze! — ritorno a voi — obbliarvi non so — a voi ripenso — di voi risovverrammi — chi rimembrarvi può, o primo entrar di giovinezza! — o giorni vezzosi! — o Nerina! — mio dolce amor! — eterno sospiro mio! Anrufungen, die um so rhetorischer erscheinen, als sie nicht an lebende Personen, sondern an tote Gegenstände wie die Sterne, oder an abgelöste Gefühle, Vorstellungen, Erinnerungen, oder an abgeschiedene Wesen wie Nerina gerichtet sind. Mit solchen Schatten auf du und du zu verkehren, ist freilich ein altes Recht des Dichters und war es besonders in der Antike, da sein Wort noch als Zauber galt und Kraft hatte, die toten oder übersinnlichen Wesen zu bannen oder zu beschwören. Nachdem der Glaube geschwunden war, blieb die Apostrophe als schöne Redensart noch immer beliebt. Von dieser Seite, d. h. stilgeschichtlich betrachtet, ist sie auch bei Leopardi nichts weiter als ein Zierat und rhetorischer Archaismus. Wer aber ein Gedicht verstehen will, darf sich nicht auf den stilgeschichtlichen Standpunkt versteifen, sondern muß sich in dasjenige seelische Geschehen hineinbegeben, das dieses Gedicht selbst ist. Und da tritt nun als erste Meinung, als erstes Gefühl des Dichters gerade das Gegenteil uns entgegen: nämlich die Unmöglichkeit, daß er, der Enttäuschte und Aufgeklärte, je noch einmal von der Kindergewohnheit erfaßt werden könnte, mit Sternen und Schatten in Zwiesprache zu kommen. Das Gefühl, daß die Zeiten der Unterhaltung mit Scheinwesen dahin sind, wird im Laufe

der Dichtung immer klarer; aber je eindringlicher die Ernüchterung, desto liebevoller ruft er die entfliehenden Schwärmereien an und fällt als reifer Mann in den Kinderstil der Apostrophe zurück. Es ist etwas Ähnliches, wie wenn ein Gottesleugner zu beten anfängt; und doch wieder anders. Denn streng genommen redet er nicht mehr die Sterne an, nicht mehr die immagini e fole, nicht mehr die Götzenbilder des Knaben, sondern das taube Nichts, das an ihre Stelle getreten ist, nicht mehr die Schatten, sondern die Schatten der Schatten, den Hingang der Hoffnungen, den Seufzer nach Nerina. All seine Beschwörungen fallen ins Leere. Er selbst fühlt ihre Hilflosigkeit am tiefsten und gebraucht sie als einer, der nur mit der Phantasie und dem Worte noch am Dasein hängt, gerade zum Ausdruck seiner Hilflosigkeit. So sind diese Apostrophen kein rednerischer Zierat und auch kein gläubiges Zauberwort, sondern der müde sprachliche Nachhall davon, Reflexbewegungen eines sterbenden Herzens.

* * *

Wenige Tage nach den Ricordanze, in der Zeit vom 17. zum 20. September 1829, schrieb Leopardi das Idyll La quiete dopo la tempesta. Er hatte nunmehr ein freieres, rein künstlerisches Verhältnis zu den idyllischen Bildern und Stimmungen von ehedem sich erworben; sah die Heimat, die Malereien im Vaterhaus und was sonst an arkadischen Naturstimmungen in ihm leben mochte, mit helleren und tieferen Augen. Vielleicht, daß leise in ihm auch einige

Seiten aus Salomon Geßner wieder erwachten, vielleicht etwa die folgende:

›Es ist vorübergegangen, Daphne, das schwarze Gewitter; die schreckende Stimme des Donners schweigt. Zittre nicht, Daphne! Die Blitze schlängeln sich nicht mehr durchs schwarze Gewölk: laß uns die Höhle verlassen; die Schafe, die sich ängstlich unter diesem Laubdach gesammelt, schütteln den Regen von der triefenden Wolle, und zerstreuen sich wieder auf der erfrischeten Weide. Laß uns hervorgehn und sehn, wie schön die Gegend im Sonnenschein glänzt.

›Itzt traten sie Hand in Hand aus der schützenden Grotte hervor. Wie herrlich, rief Daphne, dem Hirten die Hand drückend, wie herrlich glänzet die Gegend! Wie hell schimmert das Blau des Himmels durch das zerrißne Gewölk! Sie fliehen, die Wolken! Wie sie ihren Schatten in der sonnebeglänzten Gegend zerstreuen! Sieh Damon! Dort liegt der Hügel mit seinen Hütten und Heerden im Schatten; itzt flieht der Schatte, und läßt ihn im Sonnenglanz; sieh, wie er durchs Thal hin über die blumichten Wiesen läuft.

›Wie schimmert dort, rief Damon, wie schimmert dort der Bogen der Iris, von einem glänzenden Hügel zum andern ausgespannt; am Rücken das graue Gewölk, verkündigt die freundliche Göttin von ihrem Bogen der Gegend die Ruhe, und lächelt durchs unbeschädigte Thal hin.

›Daphne antwortete, mit zartem Arm ihn umschlingend: Sieh, die Zephir kommen zurück, und spielen froher mit den Blumen, die verjüngt mit den

hell blitzenden Regentropfen prangen; und die bunten Schmetterlinge und die beflügelten Würmchen fliegen wieder froher im Sonnenschein; und der nahe Teich — sieh, wie die genetzten Büsche und die Weyden zitternd um ihn her glänzen! — er empfängt wieder ruhig das Bild des hellen Himmels, und der Bäume umher.

›Damon. Umarme mich, Daphne, umarme mich! O was für Freude durchströmt mich! Wie herrlich ist alles um uns her! Welche unerschöpfliche Quelle von Entzücken!‹ Usw.[51]

Mit bitterem Lächeln und mit Liebe zugleich mußte Leopardi an derartige Klänge und Bilder zurückdenken. Sogar im Titel seines Idylls steckt eine kleine Ironie: denn von ›Ruhe‹ ist in dem ganzen Gedicht eigentlich nirgends die Rede. Vielmehr führt es uns von einer durch überstandene Angst erfrischten Lebensfreude alsbald zu deren Zerpflückung. Der Titel fügt einen neuen Gedanken hinzu, wie mir scheint: nämlich, daß die Ruhe nur im Nachdenken über die menschliche Unruhe besteht, also in dem Gedichte, nicht in dem, wovon es handelt, liegt. Das Gedicht ist diese Ruhe, es heißt nicht bloß so; man muß sie lesen; denn im übrigen gibt es sie nicht. Daneben hat der Titel gewiß auch seinen einfachen, unironischen Sinn: Passata è la tempesta. Das Vorbeisein des Gewitters bringt eine Pause, ein Aufatmen und damit zugleich die Neubelebung des menschlichen Treibens, also Unruhe. In dem kurzen, doppelseitigen Augenblick zwischen der überstandenen und der vergessenen Todesangst liegt das Glück, eine Sekunde

Gedankenlosigkeit und spontanes Erwachen des Lebensmutes. Daher der erste Teil des Gedichtes, frei von Reflexion, nur unmittelbare Eindrücke, Ereignisse, Vorgänge, Wahrnehmungen, einzelne Dinge bringt, die sich in buntem Durcheinander hervordrängen, lediglich durch Tempus und Rhythmus geordnet. Gleich zu Anfang ein Binnenreim: tempesta: festa, wie er später nicht wiederkehrt. Vogelsang, Hennengegacker, Aufheiterung von Westen her, erneuter Arbeitslärm im Dorf: der Handwerker, die Dienstmägde, der Gemüsehändler. Dann fällt der Sonnenstrahl ins Bild, die Läden des Herrenschlosses werden geöffnet, und auf der Landstraße wird es für Ohr und Auge wieder lebendig. Ogni cor si rallegra — Si rallegra ogni core: das ist der schlichte Sinn, der mitten inne in dem ländlichen Risorgimento liegt.

Dann erst die Reflexion: zunächst als freudige Frage: gibt's etwas Lieberes als diesen Augenblick der Erfrischung? des Wiederbeginns? die sich unmerklich verdüstert zu der negativen Frage: gibt es einen schmerzvergesseneren Augenblick? Und damit ist der Schmerz schon wieder da und erhebt sich zum herrschenden klaren Gedanken. Wie unter seiner Leuchtkraft nun die Lebenslust sich verfärbt und zerbröckelt, das ist ein seelischer Naturvorgang, den der Dichter uns nicht erzählt, sondern durchmachen läßt und zwar in einer Sprache, die schwer und rasch dahinschreitet, syntaktisch verkürzt, in Hauptbegriffe schlagwortartig zusammengedrängt, schattenhaft wie eine Allegorie.

Piacer, figlio d'affanno;
Gioia vana, ch'è frutto
Del passato timore...
Uscir di pena
È diletto fra noi.

Alles, was soeben noch so farbig und mannigfaltig in der Anschauung war, entkörpert sich und schrumpft. Eine Verbrennung an kaltem Feuer. Und über der Asche erhebt sich das Mitleid als Ironie. Mitleid, das sich nutzlos weiß, kann nur lächeln. Darin besteht seine Hilfe. Der letzte Trost, praktisch der wirkungsloseste, liegt in der Klarheit über das eigene Elend. Bereichert um ein Wissen, das nur den Tod als Ausweg kennt, entläßt uns das Gedicht und hat jene Ruhe in uns hergestellt, die sein Titel verhüllte und andeutete: die Ruhe der Wehmut.

Neun Tage nach der Quiete dopo la tempesta ist das Idyll Il sabato del villaggio geschrieben worden. Es bedeutet ein Gegenstück oder eine Ergänzung zu dem vorigen.

Auch hier ein kurzer Augenblick des dörflichen Lebens, dessen Glück aber diesmal im Hoffen, nicht im Vergessen, also im Denken, nicht in der Gedankenlosigkeit liegt; daher der Dichter sich mit seinem Denken nun nicht mehr ironisch darüber erheben kann. Er versenkt sich mitfühlend und herzlich in die Vorfreuden dieser Kleinwelt, die Samstagsfreuden, die sich auf den Sonntag rüsten. Aber allmählich vertieft sich ihm die Vorfreude zur Vorsorge.

Das heimkehrende Landmädchen mit seinem Heu-

bündel und Blumenstrauß, das in Sonntagserinnerungen sich verjüngende alte Mütterchen im Glanz des Abendrotes sind die heiteren Vordergrundgestalten. Dann vertieft sich das Bild, wie der Abendhimmel zum Nachthimmel wird, in den aber noch die Festlichkeit des Glockengeläutes und Kinderlärms hinaufklingt, und die stillere Zufriedenheit des heimkehrenden Landarbeiters, der sein Liedchen pfeift. Die Eindrücke des Gesichts verinnern sich zu einem Hören. Schließlich ist alles still und dunkel. Nur der Schreiner noch hämmert und sägt bei verhängtem Licht, um fertig zu werden, bevor der Feiertag kommt. Der wahre Sonntag aber ist eben diese sorgliche Vorfreude des Samstag-Abends. Der Sonntag selbst wird Langeweile und Trübsinn und damit die geistige Rückkehr zur gewohnten Mühsal bringen. Und wie es in der Woche geht, so im Leben überhaupt. Nicht das ›Glück‹, sondern dessen Erwartung macht Freude: eine Weisheit, die aber nicht gepredigt, sondern nur angedeutet wird in des Dichters Wunsch an den ungeduldigen Knaben, der er selber einst gewesen sein mag:

> Altro dirti non vo'; ma la tua festa
> Ch'anco tardi a venir non ti sia grave.

Auch die Erkenntnis ist hier nur erst als Vorgefühl, als Sorge und Dämmerung gegeben, eine milde, bekümmerte Warnung, keine Störerin der Freude, sondern von dem guten freundlichen Wunsch getragen, ein Glück, das von Natur so kurz ist, zu verlängern. In diesem Schwesterblick der trüben Erfahrung dämpft und beruhigt sich das Bild des unge-

duldigen Völkchens und gewinnt das ganze Gedicht seine elegische Harmonie. Es ist Eintagsfreude, gespiegelt im ewigen Schmerz, und Süßigkeit des Augenblicks, gekostet in der Bitternis der Vergänglichkeit. Wie in dem vorhergehenden Idyll, so wird auch hier ein vorübergehender heller Gefühlszustand zu einem tieferen und dumpferen hinabgeführt, der in Leopardis Lebensgefühl ruht.

Offenbar erreicht Leopardi immer dort den Gipfel seiner Kunst, wo ihm das Leben sich im Nachdenken und in der Erinnerung abspiegelt. Seine Phantasiebilder nehmen dann die Richtung auf das Typische, indem sie sich langsam abkehren vom Besonderen. Wenn das Gefühl still werden will, müssen die allzu lebhaft empfundenen Einzelheiten abklingen . . .

Odo augelli far festa . . .

Es mögen Spatzen, Schwalben, Lerchen oder Amseln gewesen sein, die zirpten, zwitscherten, trillerten, schmetterten: im Nachgefühl ist es nur ein festlicher Vogellärm. »La gallina« ist offenbar die Henne als Vertreterin eines ganzen oder gar mehrerer Hühnerställe, die sich gackernd ins Freie ergießen. Il »verso della gallina« fordert den Hörer auf, sich das Typische, beinahe möchte ich sagen: die Satzmelodie und Artikulationsbasis des Gackerns zu vergegenwärtigen. Ähnlich gilt la femminetta für eine Schar von Mägden oder Dirnen, la famiglia für eine Vielheit von Herrschaftsdienern. L'artigiano con l'opra in man kann so gut ein Schuster wie Schlosser oder Schneider sein; nur die Gebärde seines Aufblicks zum feuchten Himmel individualisiert ihn. L'erbaiuol

scheint ein in Recanati bekannter Gemüsehändler gewesen zu sein, der übrigens wie tausend andere in Italien die Gewohnheit hatte, an jeder Straßenecke immer mit dem gleichen melodischen Ruf seine Ware anzubieten. Jeder Leser sieht, wenn er die zwei Idyllen liest, innerlich ein anderes italienisches Dorf, denn jeder muß es mit den Beobachtungen, die ihm das Leben geliefert hat, aus den Andeutungen des Dichters sich aufbauen und ausgestalten. Jeder macht sich sein Dorfleben aus Leopardis Dorfleben. Im Gefühl, in der Vertrautheit aber kommen sie überein. Die »Stimmung« schließt den Kreislauf zwischen dem, was mit seinen Worten der Dichter bezeichnen wollte, und dem, was diese den einzelnen Hörern bedeuten. Das Anschauliche an diesen Dichtungen ist nicht so sehr das Bild als das Gefühl. Das Bild ist nüchtern, das Gefühl ist trunken. Der Ausdruck an und für sich genommen hat etwas Gelehrtes, literarisch Kasteites und beinahe Armes, aber hinter ihm ahnt man ein überquellendes Gefühlsleben. Wie kühl und teilnahmslos klingen z. B. die Worte:

Diman tristezza e noia
Recheran l'ore, ed al travaglio usato
Ciascuno in suo pensier farà ritorno.

Lauter Allgemeinheiten, um eine Empfindung zu bezeichnen, die jeder kennt und die so undefinierbar ist: die Sonntagslangweile. Wenn man solche Verse nicht leer und matt finden will, muß man sie im Zusammenhang des ganzen Gedichtes, also mit einem Gemüte lesen, das noch voll und erregt ist von all den freudigen Erwartungen des Samstags her. Dann

erst werden einem tristezza, noia, ore, travaglio usato zu farbigen Gefühlswerten, in denen man die Enttäuschungen, Ernüchterungen, Entleerungen der ganzen Vorfreuden spürt. Diese Art Sprachkunst ist das Gegenteil des Expressionismus und des Barock. Die Wörter dienen hier weder als konventionelle Bezeichnungen, noch als Lautgebärden und Nachäffung der Dinge, der Empfindungen und Gefühle, sondern erscheinen als deren geistige Revenants. Sie wirken gespenstig, wobei man freilich nicht an die Unheimlichkeit allein, sondern vor allem an die Abgeschiedenheit, Zartheit und Flüchtigkeit der Gespenster zu denken hat, an ihren Drang und Durst nach Lebensblut. Man bestimmt diesen phantasmatologischen Charakter vielleicht am besten negativ: was der dichterischen Sprache Leopardis fehlt, und wovon sie sich fernhält, ist die Derbheit, Saftigkeit, Würze und Truculenz. Wie sie manchmal erst nachträglich und langsam sich an den sinnlicheren Ausdruck heranarbeiten muß, kann eine kleine Korrektur im Sabato del villaggio zeigen, wo der 19. Vers ursprünglich lautete: Alla luce del vespro e della luna und erst später die farbige Fassung bekam: Al biancheggiar della recente luna.

* * *

Zu seiner vollsten Wirkung kommt dieser übersinnliche Zug der Sprachkunst im Canto notturno di un pastore errante dell' Asia.[52]

Der verständnisvollste unter Leopardis Kommentatoren, Alfredo Straccali, meint, daß die tiefe Philosophie des Nachtgesanges nicht in den Mund eines

asiatischen Steppenkindes passe. Zumbini und vor ihm schon De Sanctis haben dagegen bemerkt, daß über die letzten Fragen des Daseins, die hier aufgeworfen werden, der Philosoph genau so viel wisse wie der Hirte, und daß gerade in der allgemein menschlichen Ratlosigkeit das Geheimnis, d. h. die poetische Wahrheit dieses Liedes liege.[58] Sie liegt nicht nur hier, sondern vor allem und besonders in der Kunst des sprachlichen Ausdrucks.

Es gibt da Wendungen, die, an und für sich genommen, niemals ein Hirte gebrauchen würde: silenziosa, intatta luna, sempiterni calli, è rischio di morte il nascimento — il tacito infinito andar del tempo — tu sai, a qual suo dolce amore rida la primavera — estremo timor — un fastidio m'ingombra la mente — è funesto a chi nasce il dì natale, und viele andere. All das ist unvolkstümlich und kann höchstens in dem stilgeschichtlichen Sinne einer literarisch pastoralen Arcadia als hirtenmäßig gelten. Auch die immer wiederkehrenden fragenden Anrufungen des Mondes und der Herde, Fragen, auf die niemand antwortet, scheinen eine platonische Rhetorik zu sein. Dem primitiven Menschen antwortet und spricht die ganze Natur. Wenn man aber näher zusieht, so sind diese Fragen ihrer seelischen Meinung nach ganz und gar nicht rhetorisch.

Ma tu per certo,
Giovinetta immortal, conosci il tutto.

Der Mond und die Herde wissen, nach der Vorstellung dieses Hirten, genau, wonach er sie fragt. Sie werden es vielleicht auch eines Tages oder im

Traum einer Nacht ihm kundtun. Er fragt nicht dringlich, nicht eilig, er fragt wie die frommen und ergebenen Menschen, lang und innig, schmeichelnd und liebend.

> Che fai tu, luna in ciel? dimmi, che fai,
> Silenziosa luna?

Er hat auch das ganze Distanzgefühl zwischen ihm und dem Himmelskörper: tu certo comprendi — mille cose sai tu, mille discopri — conosci il tutto. Wenn ein Zweifel sich einschleicht, so ist es kein klügelnder, sondern ein frommer, d. h. kein Zweifel an der Allwissenheit des Mondes, sondern an der eigenen Würdigkeit: — e forse del mio dir poco ti cale. Es ist eine tiefe, von Leopardi selbst erprobte Einsicht, die dem Gedicht zugrunde liegt: nämlich daß man, wie dieser Hirte, am Sinne des Daseins zweifeln und gar verzweifeln und dennoch voll schlichter Gläubigkeit sein kann.

Aber ist das nicht — wendet man ein — die Religionspsychologie eines ermüdeten, an der Forschung übersättigten Gehirns? Einerseits wohl; doch gibt es zweierlei Zustände, in denen der religiöse Mensch das Geheimnis der Dinge besonders empfindet: den kindlichen, der dem Licht des Verstandes vorausgeht, und aus dem die Augenblicksgötter und Mythen wachsen, und den greisenhaften des Verzichtes und des erlahmenden Forschens und Denkens. In der Gestalt des asiatischen Hirten finden sich beide zusammen. Ob man ihn als alten Mann oder als Jüngling zu denken habe, bleibt in der Schwebe. Für beide Deutungen bietet der Text ungefähr gleichwertige

Handhaben. Für das Jünglingsalter spricht der Vers

E non ho fino a qui cagion di pianto,

für das Greisenalter der unmittelbar vorhergehende:

E pur nulla non bramo.

Jünglingswünsche glaubt man zu hören, wenn er sagt:

Forse s'avess'io l'ale
Da volar su le nubi,
E noverar le stelle ad una ad una,
O come il tuono errar di giogo in giogo,
Più felice sarei...

aber ähnliche Wünsche schwellen, wie man weiß, die Brust des alternden Faust am Ostersonntag. Und wenn man die Müdigkeit bedenkt, die über dem Gedichte liegt, und wie oft der Hirte schon seine Herde geführt hat und sich dem ewigen Monde verwandt fühlt, und wie er das Leben dem keuchenden Lauf eines alten Männchens vergleicht und keinen Genuß, nur Unruhe und tedio kennt, so möchte man wieder für das Alter sich entscheiden — wenn nur die Gedanken und die Sprache des semplice pastore nicht so frisch und kindlich wären. Denke ich ihn mir mit weißem Bart, so erscheint mir die Steppe, die er durchschweift, als jungfräuliches Neuland; sehe ich ihn als Jüngling, so wandelt er über dürren Kulturboden des ältesten Weltteils. So unzertrennlich gehören beide Anschauungen zusammen, daß das Junge hier immer ein Altes in uns aufruft und umgekehrt. In der reinen Sehnsucht und Betrachtung, wie sie in dem ganzen Gesange waltet, werden Greise zu Jünglingen und Jünglinge zu Greisen.

Das ist kein Mangel an Bestimmtheit, keine Ver-

schwommenheit. Wenn wir es philologisch genau nehmen, so haben wir tatsächlich und quellenmäßig mit einem Volksgesang der Kirkis zu tun, einem Nomadenstamm des nördlichen Zentralasiens, von dem Leopardi am 3. Oktober 1826 bei M. de Meyendorff, Voyage d'Orenbourg à Boukhara, bezw. in einem Bericht darüber im Journal des Savants vom September 1826 gelesen hatte, daß sie nicht nur historische Heldengesänge besäßen, sondern auch, daß sie manchmal bei Nacht auf einem Steine sitzend, den Blick nach dem Monde gerichtet, schwermütige Worte zu ebenso schwermütigen Melodien improvisierten.[54] Einen solchen Hirtengesang, alt und neu, konventionell und improvisiert, wie er mit zahllosen Variationen und Varianten von einem Geschlecht zum andern weitergegeben wird, und in den sämtliche Lebensalter einstimmen können, hat Leopardi erfinden und mit der Meisterschaft seiner Sprachkunst darstellen wollen. Er ist es, der den Hirten singen läßt, aber nicht so wie dieser in Wirklichkeit tat, sondern wie der Dichter es ahnt. Man muß sich eine Art epischer Umrahmung denken, was der Titel auch tatsächlich andeutet, etwa: in der asiatischen Steppe sang ein Hirte.

Von dieser Situation aus wird die Sprache des Liedes verständlich. Sie klingt wie fern gehörte und innig nacherlebte Rede, eine dichterische Art von Übersetzung, d. h. Verklärung, Erhöhung und Vertiefung eines verlorenen, kindlichen, naturvölkischen, frommen Klageliedes: keine Übersetzung mit volkskundlichen Absichten, sondern reine Dichtkunst, die

den Urtext, den sie zu vermitteln vorgibt, gar nicht kennt, sondern geschaffen hat. Die Nachbildung ist das Original. Man erinnert sich, wie Leopardi eine Zeitlang philologische Fälschungen geliebt und zum Scherze als Kunsthandwerk betrieben hatte. Jetzt aber ist das Stadium des Inno a Nettuno überwunden. Aus der Mystifikation ist eine Offenbarung des eigenen Ich geworden. Nicht aus Sucht, sich zu verkleiden, sondern um sich selbst zu erkennen und darzustellen, versenkt er sich in einen jener asiatischen Hirten. Das Gefühl und das Bewußtsein, daß das Eigenste seiner Denkart, seine Philosophie und seine Religion, dem zeitgenössischen Westeuropa völlig fremd geworden sind, daß er ein Unzeitgemäßer und ein dépaysé ist, ein ausgewanderter Arkadier, wird zwar nicht unmittelbar ausgesprochen, aber es bildet die Grundlage des Gedichtes. Dadurch wirkt es so fremd und so traulich, so kunstvoll und ursprünglich, so asiatisch und leopardisch, so kostümlos, urzeitlich, modern und zeitlos.

* *
*

Wahrscheinlich erst jetzt nimmt Leopardi das Motiv des einsamen Sperlings aus seinem ersten Idyllenjahr wieder auf und gibt ihm eine Wendung, die vor 1830 nicht wohl denkbar ist. De Sanctis vermutet, daß das Gedicht ursprünglich ein einfacher Vergleich zwischen dem Dichter und dem Vöglein sein sollte, ähnlich wie das bekannte Sonett Petrarcas: Passer mai solitario in alcun tetto Non fu quant'io. Die dritte Strophe erscheint ihm deshalb als spitzfindiger Nach-

trag.[55] In der Form, in der der Passero solitario uns vorliegt, vermag ich ihn nur als eine geschlossene Einheit zu verstehen. Die Schwermut des Jünglings, gespiegelt in der Weisheit des reifen Mannes, das ist das Grundmotiv, und die Spiegelung im Naturtrieb des Sperlings nur der Anlaß dazu. Der Dichter spricht zwar als Jüngling, nicht als Mann, hat aber die Erfahrung des Mannes schon ganz in sich aufgenommen. Nur stellt er sie nicht in der Form des Wissens dar, sondern, um sein Ich nicht zu zerreißen oder zu verdoppeln, als jugendliche Vorahnung. Schwermut, die den Jüngling dereinst noch reuen wird, etwas völlig Anderes als Petrarcas Sonett, ist das lyrische Thema.

Der junge Poet kann sich des Frühlings, des Festtages, der Liebe nicht freuen. Warum nicht? Er wirft die Frage nicht auf, er fühlt sie nur dunkel. Es ist wohl nicht der bittere Trotz in ihm, der sich nicht freuen will, wohl auch der Stolz nicht, der für das Volksfest des Lebens sich zu gut dünkt, noch Blasiertheit, die sich übersättigt hat. Es ist eine eingeborene rätselhafte Unfähigkeit zur Freude, ein Fremdgefühl dem Leben gegenüber: io non so come . . . quasi fuggo —, eine innere Zartheit, die ihm das Zugreifen verwehrt, und deren er sich vielleicht gar nicht bewußt würde, wenn er nicht als Abbild dieses Lebensgefühles und Spiegel seiner Seele den Sonderling auf dem Turm, den einsamen Sperling erblickte. Das kleine Tier, das seinem Triebe folgend, sich abseits hält und inmitten eines frühlingsfrohen Jubels und Getümmels für sich alleine zwitschert, bringt ihm

die eigne Fremdheit zum Bewußtsein. In diesem Sperling ist es Natur und Gewohnheit — aber in ihm? Und wieder wird die Frage unterdrückt und meldet sich die Antwort nur als ein Vorgefühl verspäteter Reue im Alter. Der Weltschmerz, der das ganze Dasein verfinstern wird, liegt nur erst wie ein freundlicher Nebelschleier darüber, durch den die Freuden und Genüsse reizvoll und fern erscheinen. Erst in der Zukunft drohen Nacht und Reue.

e intanto il guardo
Steso nell'aria aprica
Mi fere il Sol che tra lontani monti,
Dopo il giorno sereno,
Cadendo si dilegua, e par che dica
Che la beata gioventù vien meno.
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
Ahi pentirommi, e spesso,
Ma sconsolato, volgerommi indietro.

Aus diesem schwarzen Rahmen hebt das Bild des Frühlingstages sich so verführerisch und reich an Farben ab. Die Kunst Leopardis steht hier auf der Stufe des Sabato del villagio und der Quiete dopo la tempesta. Ein beschauliches erfahrenes Auge trinkt die Schönheit der Welt, die der Jüngling zu genießen versäumt. Das Verweilen bei flüchtigen Dingen drückt sich in sporadischen Reimen, Binnenreimen und Gleichklängen aus, die sich wie zufällig im Vorbeigehen finden und lösen.

Ed erra l'armonia per questa valle.

Die Wehmut des Jünglings, zwischen den Jubel der Gegenwart und die Dunkelheit der Zukunft hinein-

gestellt, verliert ihre unreife Selbstgefälligkeit. Sie stellt sich dar als das, was sie ist: ein Nicht-anders-Können, ein schwebender gebannter Zustand, in den der Poet durch den kraftlosen Wunsch, ihn zu überwinden, nur noch tiefer sich versenkt. Der Sperling, der solche Wünsche, aus sich selbst herauszugehen, nicht kennt, steht sozusagen nur als Maßstab oder Vergleich, nicht als Beispiel und noch weniger als Symbol ihm vor Augen. Wäre er symbolisch, so müßte er als mehr genommen werden als er ist. Es hat wohl auch den Anschein, daß sein kleines Dasein unter den großen Gesichtspunkt des Schicksals rückt; aber das ist Scherz. Il viver che daranno a te le stelle ist mit Lächeln gesagt, und gleich darauf wird die Entfernung zwischen dem selbstverständlichen Tier und dem zweifelnden perplexen Menschen wieder hergestellt. Auf das tu folgt ein vostra. Schon das pensoso in Vers 12 klingt scherzhaft, und man wird das Folgende am besten mit einer Art Frageton vortragen, etwa so wie man zu Kindern spricht. Denn der Passero ist nicht bloß Maßstab für die Selbsterkenntnis, sondern ein kleiner Bruder, ein Leidensbruder für das Gemüt, ähnlich wie in der Ginestra die einsame Blume. Dieses zarte Verhältnis bringt eine herzliche, mitteilsame, beinahe volkstümliche Note in das Gedicht.

> Odi greggi belar, muggire armenti;
> Gli altri augelli contenti, a gara insieme
> Per lo libero ciel fan mille giri . . .

Die ganze Anrede an das Tier kommt aus naiver Teilnahme.

Anders ist die Anrede an amore in der zweiten Strophe zu beurteilen. Sie hat tatsächlich etwas Rhetorisches. Sollazzo, riso, giovinezza, amore tauchen plötzlich wie eine allegorische Familie vor dem inneren Auge des Dichters auf. Es durchzuckt ihn: De te fabula narratur. Er gerät, nachdenklich gemacht durch den Anblick des Sperlings, nun sich selbst gegenüber in intellektuelle Erregtheit und erblickt den eigenen Zustand einen Augenblick lang im Lichte des Allgemeinen und Begrifflichen. Es ist eine jener kurzen Anwandlungen, von denen reizbare und willenlose Verstandesmenschen erfaßt werden, um gleich darauf desto tiefer in den alten Zustand zurückzusinken.

So verläuft das Gedicht, folgerichtig und klar in seinen drei Strophen, aus der teilnehmenden Trauer zu der Selbstbesinnung, die sich vergeblich aufrafft, und endet in der eigenen, durch Vergleich und Reflexion vertieften Wehmut. Ich vermag hier nichts Nachträgliches und nichts Geklügeltes zu sehen.

Freilich ist das elegische Idyll nun so gedankenschwer geworden, daß es zu der Meditation neigt und in die letzte Gruppe der Dichtungen Leopardis hinüberweist. Diese aber, zu der wir die lyrischen Betrachtungen über ein antikes Grabdenkmal, über den Grabstein einer schönen Frau, den Monduntergang und die Ginestra rechnen, wurzelt in der heroischen Inspiration des Dichters noch tiefer als in der idyllischen und elegischen.

4. Die Heldendichtung

Vier Grundmotive hat Leopardis Heldendichtung, zwei irdische und zwei himmlische: Ruhm und Vaterland, Liebe und Tod. Neben Petrarca und neben die Arcadia treten Chiabrera, Testi, Monti und vor allem Alfieri[56] und Foscolo als Vorbilder.

Von jeher war in Italien die wirklich heroische Dichtung wesentlich lyrisch und rednerisch gewesen. Alle Versuche, ein ernsthaftes Epos zu schaffen, scheiterten. Der stärkste Anlauf in dieser Richtung, Tassos Gerusalemme liberata, zerteilte sich ebenfalls in lyrische und rhetorische Elemente. Auf der Bühne ging es nicht viel anders. Die Helden sind dort entweder musikalisch-lyrische Gestalten, wie bei Metastasio, oder Großsprecher eines Prinzips, wie bei Alfieri. Nie oder selten sind es Menschen mit einem konkreten Willensleben. Ein solches gab es nicht, wenigstens nicht in der Form des nationalen Daseins, wohl aber in dem vereinzelten Individuum. Sogar die Freiheitsbewegung des 19. Jahrhunderts noch, das Risorgimento, ist eine Leistung von hervorragenden Männern gewesen, keine Volkserhebung. Nachdem die Einheit und Unabhängigkeit des Landes errungen war, hieß es: L'Italia è fatta, ora bisogna fare gl'italiani. — Seit den Tagen Petrarcas ist der vaterländische Dichter in Italien entweder ein Redner, der wirken will, oder ein Sänger, der weniger die Nöte des Landes als seine eigenen Gefühle darüber zum Ausdruck bringt, oder eine Mischung dieser zwei Typen. Immer steht er sozusagen auf einem Sockel, fühlt sich als literarische Persönlichkeit und bean-

spruchte eine Autorität, die mehr auf sein sprachliches Können als auf praktisches Verständnis, Gesinnung und Charakter gegründet ist. An diesem Übelstand sind nur teilweise die Einzelnen, in der Hauptsache die Verhältnisse schuld. Man muß sich wundern, wie kräftig und wirkungsvoll trotz alledem die vaterländische Dichtung in den Jahrhunderten der Renaissance, Spätrenaissance und Aufklärung gewesen ist. Sie hat gewiß nicht wenig dazu beigetragen, jenen Geist der Kühnheit, Aufopferung und Unabhängigkeit allmählich groß zu ziehen, den die Freiheitskämpfer des Risorgimento betätigt haben. Dem Heldentum eines Garibaldi, Mazzini, Poerio usw. spürt man durchaus diese lyrisch-rhetorische Poetenerziehung an. Diese Männer ersetzten durch Initiative den Mangel an Disziplin und handelten, als ob es auf sie allein ankäme. Nicht als Funktionäre, sondern als Autoren führten sie die Sache der Allgemeinheit.

Wie hätte nicht auch der junge Leopardi, so bald er sich als Autor, d. h. der literarischen Kunstsprache mächtig fühlte, jenen Sockel besteigen und seinen Weckruf deklamieren sollen? Wer auf der ganzen Halbinsel hätte ihm vorwerfen dürfen oder klar machen können, daß ihm zum vaterländischen Dichter die Hauptsache fehlte: die unmittelbare, außerliterarische Fühlung mit diesem Vaterland? Höchstens Manzoni, der ihm ferne stand; am allerwenigsten aber sein Freund Giordani.

Die italienischen Literarhistoriker haben über den dichterischen Wert der zwei großen Kanzonen All'Italia und Sopra il monumento di Dante (Sep-

tember und Oktober 1818) viel geforscht und geschrieben. De Sanctis verwarf sie, Carducci glaubte, sie retten zu können.[57] Wenn man ihnen gerecht werden will, muß man sie nicht als Dichtung, sondern als oratorisch-literarische Leistung betrachten. Als solche haben sie eine bedeutende und zweifellos verdiente Wirkung getan. Sie sind, wie ungefähr die ganze Patriotendichtung der Italiener, mit der sie quellenmäßig zusammenhängen, aus einem Gefühl der Nutzlosigkeit, d. h. des Verzichtes auf politische Wirkung geschrieben. Eine Art elegischer reservatio mentalis lauert im Hintergrund, wie sie schon Petrarca formuliert hatte:

Italia mia, benchè 'l parlar sia indarno . . .

Da sie trotzdem keine Elegien sind, so können sie in letzter Hinsicht nur als reine Kunstübung oder, wie man heute zu sagen liebt, als Geste gemeint sein, wenn auch der junge Feuerkopf sich dessen nicht unmittelbar bewußt wurde. Daher ihr literarischer Charakter. Die Geste als solche aber ist echt. Daher ihre oratorische Wirkung. Daß diese zwei Canzoni-Concioni, die ursprünglich als eine geplant waren, voller Temperament sind, daß sie, wenn auch aus keiner dichterischen Ergriffenheit, so doch aus einer tatsächlichen Erregtheit der Phantasie, aus einem wesentlich schauspielerischen Zustand hervorgegangen sind, fühlt jeder Leser, wofern er den Rhythmen, Klängen, Metaphern, Häufungen und sonstigen Redefiguren, die an ihm vorbeistürmen, seinen Sinn nicht verschließen will. Sie werden zum wenigsten eine gewisse Bewunderung für den jungen Virtuosen in ihm hinter-

lassen. Der Drang, sofort und jetzt etwas Großes zu machen und das Strohfeuer seiner Jugend, bevor es verglimmt, aufleuchten zu lassen, dieser naive Ehrgeiz ist das Echte und zugleich das Unzulängliche dieser Erzeugnisse. Zwei Monate vor ihrer Abfassung schon schrieb Leopardi in dem Entwurf zu einer Elegie: »Heute vollende ich das zwanzigste Jahr. Was hab ich geleistet? Noch nichts Großes. Und doch bist du groß, mein Herz. Ich spüre dein Pochen und weiß nicht, was du willst, was zu singen, was zu tun du mich drängst. Was wartest du? Vorbei wird Jugend und Begeisterung gehen. O Vaterland, mein Vaterland, was soll ich tun? Mein Blut kann ich nicht für dich vergießen, denn du bist nicht mehr ... Für wen, für welches Vaterland soll ich Schweiß, Schmerzen und mein Blut hingeben?«[58] Wer rasch etwas Großes leisten will, macht unfehlbar eine Geste; denn das Große wird nicht rasch geleistet. Dort wo die Geste auch dem stumpfesten Auge sichtbar wird, erreicht die erste Kanzone ihren Höhepunkt. Es sind die in Italien so viel bewunderten und dennoch belächelten Verse:

Nessun pugna per te? non ti difende
Nessun de' tuoi? L'armi, qua l'armi: io solo
Combatterò, procomberò sol io.

Nach der heftigen Geste kommt, besonders in der zweiten Kanzone, die feierliche, gelehrte und geheimnisvoll andeutende zur Geltung. Sie wirkt zwar weniger unmittelbar; denn nichts ist so untheatralisch wie das Denken und Erinnern; aber für Leopardi gibt es, um zu der heroischen Dichtung zu gelangen, keinen

anderen Weg. Die Verknüpfung des Gedankens an Dante mit dem Gedanken an die in Rußland verschmachteten italienischen Soldaten ist zwar noch auf rednerische Weise hergestellt durch eine Anthithese:

Pugnò, cadde gran parte anche di noi:
Ma per la moribonda
Italia no; per li tiranni suoi ...

aber der sachliche Zusammenhang liegt tiefer: er wurzelt in dem echt leopardischen, philosophisch religiösen Gefühl, daß so gut wie die strahlende Leistung des Genius, das namenlose Leiden seine Heldengröße hat.

Anime care,
Bench' infinita sia vostra sciagura,
Datevi pace; e questo vi conforti
Che conforto nessuno
Avrete in questa o nell'età futura.
In seno al vostro smisurato affanno
Posate ...

Ruhm und Vaterland versinken, und mit ihnen auf einen Augenblick die Rhetorik. Eine neue Art von Heldenlyrik, noch kaum zu erkennen, klingt auf.

Zunächst aber, am Anfang des Jahres 1819, hat Leopardi zwei Kanzonen geschrieben, die ihm völlig mißglückten, und die er selbst verworfen hat: Per una donna inferma di malattia lunga e mortale und Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo.[59] Das Leiden und Sterben junger weiblicher Wesen geht ihm ans Herz. Die Mädchen und Frauengestalten seiner Elegien, Idyllen und Be-

trachtungen verraten uns, was ihn daran am tiefsten ergreift. Es ist der Hingang der Jugend und Schönheit, etwas Rührendes, nichts Katastrophales; denn auch den Lebenden verwelken Jugend und Schönheit. Dem Todeskampfe aber, oder gar dem Messer die Zartheit eines jungen Weibes unmittelbar ausgeliefert zu sehen und dieses Fürchterliche und Gräßliche zu meistern, d. h. tragisch darzustellen, ist Leopardis Sache nicht. Den plötzlichen und schrecklichen Ereignissen gegenüber bleibt er seelisch und dichterisch stumm; nicht etwa aus Schwäche oder Zimperlichkeit, sondern weil er beschaulich veranlagt ist und nur aus der Tiefe reagieren kann. Unglücksfälle der Gegenwart ritzen ihm die Haut und machen ihn still. Darum ist er kein Gelegenheitsdichter, für Begräbnisse so wenig wie für Hochzeiten. Was Wunder, wenn in diesen zwei Kanzonen, von denen die erste durch eine schwere Krankheit seiner jungen Tante Serafina Basvecchi-Leopardi, die andere durch eine Nachricht der Kriminalchronik des Tages veranlaßt wurde, nur eine äußere Aufgeregtheit herrscht. Vergeblich müht sich der Künstler, durch Ausrufe und andere Redekünste, sich und uns eine tiefere Ergriffenheit wahrscheinlich zu machen. Die Bedeutung dieser literarisch-rhetorischen Übungen liegt in der Hauptsache darin, daß Leopardi sich einmal zugemutet hat, die Geste des teilnehmenden Duldens, des Trostes und der heldenhaften Fassung auch dort zu bewähren, wo sie ihm völlig fremd war: im Drang des Augenblicks. Durch die Probe nur konnte er sich von der Unmöglichkeit, seine Lyrik zu aktualisieren und zu dramatisieren, ganz überzeugen.

Im besten Fall gab seine Muse sich dazu nur bei Gelegenheiten her, auf die sie von langer Hand vorbereitet war. Eine solche bot sich im Januar 1820. Man erinnert sich, wie schon im Jahre 1815 Leopardi durch einen Handschriftenfund des Bibliothekars Angelo Mai begeistert wurde und über der Freude an dem wiedererstandenen Marcus Cornelius Fronto die kritische Besinnung verlor.[60] Ein ähnliches Gelehrtengeschenk, das er mit ähnlichem Feuereifer aufnahm, brachte das folgende Jahr, als Mai einige Bruchstücke der »Römischen Altertümer« des Dionysios von Halikarnaß entdeckte. Leopardi übersetzte sie alsbald ins Italienische (1817). Sodann, 1818, veröffentlichte Mai eine Reihe von Bruchstücken aus dem Chronicon des Eusebius Pamphilus von Cäsarea, die ihm der gelehrte Armenier Johannes Zohrab vermittelt hatte. Leopardi machte sich auch über diese her und verbesserte mit bewundernswertem Fleiß und Scharfsinn den fehler- und lückenhaften Text in seinen Annotazioni sopra la Cronica d'Eusebio (1820). Jetzt aber kam das Größte. Derselbe Mai entdeckte in der Vaticana zahlreiche Stücke aus Ciceros Schrift über den Staat. Unter dem Eindruck dieser Nachricht, noch bevor er den Fund hatte prüfen können, schrieb Leopardi »in zehn bis zwölf Tagen des Januar 1820« seine herrliche Kanzone Ad Angelo Mai, quando ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica.

Ungemein kunstvoll angelegt, mehrfach und fleißig durchgefeilt,[61] besteht sie aus zwölf Strophen von je fünfzehn Versen: Endecasillabi, mit je drei Sette-

nari an zweiter, siebenter und elfter Stelle durchsetzt, mit feststehender verschlungener Reimordnung: eine feierliche, frei symmetrische Form, die an die mittelalterliche Sirventes-Kanzone nach Dantes und Petrarcas Art einerseits, an Pindars Hymnen und an horazische Oden andererseits erinnern will. Leopardi hatte sie ähnlich schon in den bisher besprochenen heroischen Gesängen verwendet. Hier ist diese Bauart besonders am Platz, weil die größten Werte der Vergangenheit: Hellas und Rom, Dante, Petrarca, Columbus, Ariost, Tasso und Alfieri aufgerufen werden. Die philologisch historische Begeisterung legt ihr Staatskleid an. Die toten Helden stehen auf und mahnen das entartete Geschlecht der Gegenwart an ihre Großheit. Es sind Helden des Geistes, nicht des Schwertes, und jeder von ihnen bedeutet einen Markstein in der trostlosen Ernüchterung der italienisch-europäischen Menschheit, sei es, daß er wie Dante der verflachenden Aufklärungszivilisation widerstanden, oder wie Petrarca unter ihr gelitten, oder wie Columbus unbewußt an ihr mitgearbeitet, oder wie Ariost sie vergessen hat, oder wie Tasso an ihr zugrunde gegangen ist, oder wie Alfieri sie nur auf der Bühne noch bekämpfen konnte. Mit ihrer Seelengröße, mit ihrem Herz und ihrer Intuitionskraft haben sie gegen die Niedrigkeit und öde Prosa des modernen Daseins sich gestemmt. Angelo Mai als Entdecker antiker Geisteswerke ist der letzte Streiter, der letzte I t a l o a r d i t o in dem tragischen Kampf gegen die vergeßliche Mittelmäßigkeit der Klugen und Allzuklugen von heute.

O scopritor famoso,
Segui; risveglia i morti,
Poi che dormono i vivi...

Man sieht, wie paradox und romantisch das vom Dichter gefeierte Heldentum ist: ein unnützes, beinahe aussichtsloses Bemühen, das nicht einmal ihn selbst mehr gläubig findet.

Io son distrutto
... e tutto quanto io scerno
È tal che sogno e fola
Fa parer la speranza.

Wo aber liegt die Echtheit dieses Heldentums, wenn nicht im Erfolg, wenn nicht einmal im Glauben? Nur im Schauspiel und Scheine, in der Schönheit der Auflehnung und Anstrengung als solcher gegen etwas Unabänderliches. Auch hier der alte italienische Verzicht: benchè'l parlar sia indarno, auch hier, wie es scheint, die bloße Geste. Nur daß es jetzt nicht mehr die Rhetorengebärde des Poeten allein ist; denn Hellas und Rom und alle Geisteshelden des eigenen Volkes zeugen für ihn. Und nicht mit aufgeregter Theatralik, wie der Simonides der Italia-Kanzone, stellen die großen Verschollenen sich ein. Höchstens in der ersten Strophe mit ihren vielen rhetorischen Fragen ist vom früheren Stil noch etwas zu merken. Die Geisteshelden selbst aber werden, jeder in einer besonderen Haltung und Beziehung zu seiner Zeit und zum Dichter der Gegenwart vorgeführt, jeder in der plastischen Doppelbeleuchtung seines eigenen Temperamentes und des Leopardischen Zeitgefühles, jeder als Natur und als Schicksal gesehen. Die Kunst dieser episch

lyrischen Heldenschau hat sich, wie man ohne weiteres sieht, an der Göttlichen Komödie, an Petrarca's Triumphen, vor allem aber an Foscolo's Sepolcri geschult. Der Ölgeruch der Studierlampe steigt uns aus jeder Strophe entgegen. Der Leitgedanke des Ganzen kann mit Foscolo's Worten bezeichnet werden:

A egregie cose il forte animo accendono
L'urne dei forti, o Pindemonte.

Sogar die Lagerung der Gefühle ist in der Kanzone an Mai ungefähr dieselbe wie in den Sepolcri. Was Giuseppe Citanna in seinem lichtvollen Buch La poesia di Ugo Foscolo von diesen sagt[62], läßt sich mutatis mutandis auf die Kanzone übertragen: »Zu dem verschleierten Zwiespalt, wie er in Foscolos Seele zwischen seinem Todesgefühl und seiner Sehnsucht nach dem Glauben und nach den Idealen herrschte, kommt nun von außen her der Wille, die andern zu überzeugen hinzu, sogar durch Tadel zu überzeugen von einer Sache, die für den Dichter selbst, innerhalb seiner eigenen Dichtung, eine Illusion und Phantasie ist.« Man setze für »Todesgefühl« etwa »Entartungsgefühl« und für »Sehnsucht nach Glauben« etwa »Sehnsucht nach Heldengröße«: und alles stimmt.

In einer Richtung aber geht Leopardi über seinen Vorgänger hinaus: in der Klarheit der Selbsterkenntnis, in der Ruhe und Kühlheit, mit der er dem Nichts ins Auge schaut, in der Härte des Ausdrucks. Die wunderbare Weichheit und Rundung von Foscolo's Versen und Bildern ist ihm entfernt nicht gelungen; aber den Preis, mit dem sein Meister diesen Vorzug bezahlt: Unentschiedenheit des Grundgedankens und

Verschwommenheit der Gefühle, hätte Leopardi gescheut zu entrichten. Sein Lied gleicht dem mageren, sehnigen Körper eines überanstrengten Jünglings: eckig und herb, aber tüchtig gebaut, aus einem Block gemeißelt. Ohne weiteres gehört hier zum Hohn und Ekel an der Gegenwart die Verherrlichung der Vergangenheit, zu der Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung der ästhetische Heldenglaube an die schöne Täuschung, zu der lehrhaften Absicht das fragende Warten auf ein nahe bevorstehendes Erwachen der italienischen Tugend. Man muß hier nicht klügeln, nicht einwenden, daß Verzicht und Hoffnung, Glaube und Verzweiflung sich gegenseitig beeinträchtigen oder gar ausschließen und aufheben. Im Gegenteil, der eine durchaus herrschende Grundaffekt: Durst, brennender Durst nach geistiger Heldenschönheit sendet wie eine Sonne alle diese Strahlen aus: so daß hier die Beschattung der Gegenwart, dort die Vergoldung entfernter Gipfel bewirkt wird, und bald die bange Erwartung, bald die traurigste Gewißheit ins Licht tritt.

Es gehört auch zum Stil des aristokratischen und ästhetischen Kultes der Geisteshelden, daß der Ausdruck schroff, gedrungen und beinahe übersinnlich aus dem gewöhnlichen Sprachgebrauch emporstrebt, daß seine gelehrten Latinismen und Archaismen beinahe gotisch wirken, keineswegs so vertraut und kindlich wie in den Ricordanze. Diese Dichtung will studiert sein. Es lohnt die Mühe; denn die Redeformen der humanistischen Sprachkunst sind hier nicht hohl, nur da und dort vielleicht noch konventionell, zu-

meist aber von der Romantik einer echten und persönlichen Gesinnung getragen und steil in die Höhe getrieben. Dem ungebildeten freilich und dem unaufmerksamen Leser bleiben sie unzugänglich. —

Ähnlich wie für Italien plante Leopardi nun auch für Griechenland einen Heldengesang, wobei wiederum die Erinnerung an einstige Größe als Stachel und Auftrieb für die späten Enkel dienen sollte. Möglicherweise ist er dazu durch den Ausbruch der griechischen Freiheitskämpfe (1820/21) angeregt worden und besonders vielleicht durch die Bekanntschaft mit seinem Landsmann, dem tapferen Grafen Andrea Massimiliano Broglio d'Ajano, der für Griechenland sein Leben ließ. Dem Entwurfe nach zu schließen, wäre die Kanzone jedoch eine sehr gelehrte und akademische Sache geworden. Ob sie als Vorstufe oder als Nachklang zu der Kanzone an Mai zu beurteilen ist, vermag ich nicht zu entscheiden.[68]

* * *

Nachdem die Heldenbegeisterung einmal entzündet und der sprachliche Ausdruck dafür geübt war, konnten auch kleine und scheinbar abseits liegende Anlässe, wie die Aussicht auf eine Heirat der Schwester zu dichterischen Entladungen führen. Das Mißverhältnis zwischen der Gelegenheit und dem Kunstwerk ist wohl nirgends so auffallend wie in der Kanzone Nelle nozze della sorella Paolina. Das zeigt, wie stark die pathetische Spannung des Dichters damals gewesen sein muß. Aus einigen Aufzeichnungen seines Nachlasses ersehen wir auch, daß er

ein Gedicht über die Erziehung der italienischen Jugend im Geschmack der Horazischen Ode III, 2 (Angustam, amici, pauperiem pati) und außerdem eine Kanzone A Virginia Romana im Sinne hatte, und zwar schon einige Wochen oder Monate bevor von Paolinas Verheiratung zum erstenmal die Rede war, also vor Juli 1821.[64] Der Gedanke an Paolinas bevorstehende Ehe dürfte sodann die Verschmelzung des Erziehungsmotivs mit dem Virginia-Motiv herbeigeführt haben; sodaß sich als Entstehungszeit der Kanzone ungefähr das Spätjahr 1821 ergibt.

Derselbe Leopardi, dem, wie sich später zeigen sollte, auch der spießbürgerlichste Mann für seine Schwester noch gut genug war,[65] stellt jetzt, da er von Apoll besessen ist, die gewaltigsten Anforderungen an ihre Gesinnung. Ein trotziger Wille durchzieht die Kanzone. — Aus dem Elternhause tritt die Schwester ins rauhe Leben — Te tragge il destin — wo das Glück nur um den Preis der Selbsterniedrigung zu haben ist. Zwischen Feigheit und Elend wird sie mit ihren Kindern wählen müssen. Den Hochgesinnten erwartet im heutigen Leben das Leid. Das soll sie freiwillig ergreifen. Denn gerade die Frau, das zarte Wesen, dem alle Menschheit huldigt, hält die Entscheidung in der Hand. Heldenmutter, Spartanerin, Römerin soll sie werden und alles Kleinmütige verachten. Virginias Opfertod wird als der Wendepunkt gepriesen, von dem zum zweiten Male die Auferstehung römischer Freiheit und Größe kam, nachdem Lucrezia das erste Beispiel gegeben hatte. So läuft die Willensbewegung des Liedes in eine

weltgeschichtliche Betrachtung aus, ohne daß der Gedanke zum gegenwärtigen italienischen Zustand, noch zum Los der Schwester zurückkehrte.

Anfeuerung des Gemütes zum Großen, unzeitgemäß Heldenhaften um seiner selbst willen: die Flucht nach oben, ein weltverachtender Heroismus ist das Motiv. Wo der irdische Weg verlegt ist, kann nur das freie Opfer des eigenen Glückes die Rettung bringen. Im Altertum war der Opfergedanke religiös und mit Ergebenheit gemischt. Hier ist er trotzig und abenteuerlich; das Paradoxe und Verzweifelte macht seinen Reiz. Immerhin spielt auch der vaterländische Gedanke herein, und außerdem kommt das Streben nach Ruhm, nach Schönheit und Liebe dazu. Dies letztere Motiv erfüllt die Mittelstrophe, die in der Reimordnung besonders ausgezeichnet wird. — Wäre die Freude an der Paradoxie des Heldenopfers vorherrschend, so müßte wohl der Ausdruck geistvoll, spielerisch, ironisch oder beißend sein, was er nur zum Teile ist. Wäre die Freude am Ruhm, an der Schönheit und am Schauspiel ausschlaggebend, so dürfte man einen rauschenden, prachtvollen, sinnenhaften und rührenden Stil erwarten, wie man ihn tatsächlich in den Versen über die Spartanerinnen und über Virginia hat, aber an anderen Stellen vermißt. Wenn schließlich der vaterländische Gedanke die Führung hätte, so müßten volkstümliche Klänge von unmittelbarer Leidenschaftlichkeit uns erfassen, was wiederum nur zum Teile und zwar zum geringsten der Fall ist. So hat man all das durcheinander, und es entsteht ein gemischter Eindruck,

wie ihn die mühsamen und allzu kunstvollen Werke erzeugen. Der Poet will verblüffen und überzeugen zugleich, will uns mitreißen und doch nicht zu sich herauflassen.

An derselben Zweideutigkeit krankt die ungefähr gleichzeitig entstandene Kanzone A un vincitore nel pallone. Sie ist einerseits literarisch angeregt durch Pindar und noch mehr durch die drei Kanzonen Chiabrera's auf das Ballspiel,[66] andererseits wohl auch praktisch veranlaßt durch Leopardis Bekanntschaft mit dem berühmtesten Ballspieler der Marche Carlo Didimi von Treja.[67] Dem ersten prosaischen Entwurfe nach zu schließen[68], sollte der junge Ballspieler vor allem durch den Gedanken an Ruhm und Vaterland angefeuert werden; denn »das Leben ist etwas Geringfügiges, das man am besten zum Wohl der Andern und des Vaterlandes ruhmvoll wegwirft. Was frommt es, ein müßiges Dasein angstvoll zu behüten? Wozu Gefahren fliehen? Ist die Gefahr denn etwas anderes als eine Gelegenheit, sich von einer Bürde zu befreien? Und sind Ruhm und große Illusionen nicht mehr wert als das ganze höchst langweilige Leben?« Um seinem Lied diese Richtung des sportmännischen Leichtsinns zu geben, hätte Leopardi die Töne der Fröhlichkeit und Frische, die Lust des Gliederrührens und der Muskeln müssen klingen lassen. Aber la sudata virtude bleibt ihm etwas Abstraktes, das er nur aus Büchern oder vom Hörensagen kennt. Wir erinnern uns auch, wie die Laune des Spielers und Abenteurers ihn nur vorübergehend und oberflächlich anwandelte und eher eine Theorie

als ein Gefühl in ihm war.[69] Er hat sie in dem nachdenklichen Gespräch zwischen Colombo und Gutierrez, wo es sich um den Wagemut des Forschers und der Geistesübung handelte, reiner dargestellt, als hier, wo die Leibesübung der Gegenstand war. Weder in den ersten Strophen, die dem jungen Turner von Ruhm und Vaterland singen, noch in der letzten, die ihn zur Selbsterhebung und zum Selbstgenuß in der Selbstverschwendung anfeuert, hat das Gedicht seinen lyrischen Schwerpunkt. Dieser liegt in der dritten und vierten, wo der meditative, in Zweifeln und Möglichkeiten sich gefallende und in düsteren Zukunftsbildern schwelgende Gemütszustand des Dichters zum Ausdruck kommt. Die dunkeln Fragen: Vano dirai? . . . ed è men vano Della menzogna il vero? . . . Fragen, die halb abweisend halb zustimmend, halb ernst halb ironisch gemeint sind und auf die mit der Leopardischen Illusionstheorie ebenso zweideutig geantwortet wird: lieti inganni . . . felici ombre . . . meste rote, verbreiten von der Mittelstrophe aus ihre Ambiguität über das Ganze. Zu einer unvergeßlichen Anschauung verkörpert sich dieses ›Vielleicht‹ in der italienischen Ruinenlandschaft der vierten Strophe:

Tempo forse verrà ch' alle ruine
Delle italiche moli
Insultino gli armenti, e che l'aratro
Sentano i sette colli; e pochi Soli
Forse fien volti, e le città latine
Abiterà la cauta volpe, e l'atro
Bosco mormorerà fra le alte mura . . .

Dem Buchstaben nach ist das Lied an einen jun-

gen Ballspieler gerichtet; dem Geiste nach vergräbt sich der Dichter in seine Schwermut. Damit beginnt eine Art Doppeldasein für seine Muse, und es stellt sich das Bedürfnis ein, den eigenen Gemütszustand in Verkleidungen oder symbolischen Gestalten, wie Brutus und Sappho, oder in entfernten Zeiten und Glaubensformen abzuspiegeln, wie in den Favole antiche und im Inno ai Patriarchi. Zugleich steigt die Sprache immer höher in gelehrte Redekunst hinauf, die Reime werden seltener, die Perioden länger, die Rhythmen feierlicher, die Enjambements häufiger, der ganze metrische Bau geräumiger. Was dem Buchstaben nach anders als dem Geiste nach gemeint ist, bedarf, wenn es unter eine Hülle gebracht werden soll, eines weiteren, loseren Gewandes. Leopardi wird nicht nur durch die archäologische Mode der Zeit, sondern durch die Vieldeutigkeit seiner Konzeptionen, in denen modernes Denken mit antikem Gefühl sich verbindet, zu der klassizistischen Erweiterung der italienischen Kanzonenform geführt.

* *
*

Sein Bruto[70] ist dem Geiste nach ein aufgeklärter Philosoph des Selbstmords, dem Buchstaben nach ein trotziger römischer Freiheitskämpfer, der letzte Held einer großen Zeit und zugleich deren bitterer Kritiker, ihr Opfer und ihr Verächter. Er steht auf der Schwelle: am Ausgang des Zeitalters, das Leopardi das poetische nennt, und am Eingang des prosaischen. Er höhnt den Glauben, für den er sein Leben eingesetzt hat, und geht in den Tod, weil er den Zu-

sammenbruch nicht überdauern mag, weil er gerade das, was er verspottet, noch immer über alles liebt. Zweifellos gibt es solche Menschen, gequälte Seelen, die ihre Liebe ans Kreuz nageln. Aber Leopardis Brutus ist kein zerrissenes, sondern ein säuberlich sich auseinandersetzendes Wesen. Für ihn ist der Selbstmord nicht die ultima ratio, sondern die ratio schlechthin, eine Art Menschenrecht, das er beweist, bevor er es ausübt. Durch die Verzweiflung, in der Verzweiflung überkommt ihn die Erkenntnis, und siehe da, seine Raserei kippt um in ein System der völligen Gleichgültigkeit aller Dinge. An dieser Dialektik hat das Auge des Künstlers seine Freude und weidet sich an einer Rechnung, die scheinbar so katastrophal, tatsächlich so glatt und ruhig aufgeht in Null. Noch zehn Jahre später, am 24. Mai 1832, konnte Leopardi an Ludwig De Sinner schreiben: »Mes sentiments envers la destinée ont été et sont toujours ceux que j'ai exprimés dans Bruto minore.« Die intellektuelle Freude des Aufklärers ist, wenn ich mich nicht täusche, das Grundgefühl, aus dem die Dichtung hervorging. Daher das Pathos des geistvollen Menschen, des Esprit fort, der die Nichtigkeit aller Dinge erkennt und darum an schönen Worten und Bildern sich labt und einen römischen Brutus sich ausmalt, wie er aus dem weltgeschichtlichen Hintergrund der Niederlage von Philippi hervortritt, eine Rede in die Nacht hinaus gegen stolta virtù und deren »nebelhafte Schulen« schleudert, gegen marmorne Götterbilder und deren angebliches Herz, gegen eisernes Schicksal und dessen vermeintliche

Allgewalt, gegen Natur und deren scheu und töricht verehrtes Lebensgesetz, um schließlich abzutreten in das Nichts, nachdem er mit einer letzten Geistesgebärde sogar den Ruhm und die Bewunderung verschmäht hat, die wir ihm etwa zollen möchten: ein echter Akteur des Geistes der Verneinung, schön in seiner aufgeregten, phantastisch tragischen Unerschütterlichkeit. Man kann nicht sagen, daß diese Dichtung hohles Pathos sei, wohl aber, daß sie aus der Hohlheit der Dinge ihr Pathos hat. Ausdrücke wie

Stolta virtù, le cave nebbie, i campi
Dell 'inquiete larve
Son le tue scuole, e ti si volge a tergo
Il pentimento . . .

oder:

Spiace agli Dei chi violento irrompe
Nel Tartaro. Non fora
Tanto voler ne' molli eterni petti . . .

sind voll schweren Sinnes, aber ihre Größe ist nicht aus dem Gehalt der Dinge, sondern der Wörter bezogen. Es sind Flüche und Klagen über etwas, das nicht ist. Brutus selbst hat vom Helden nur die Sprache und den Stil; er erschöpft sich in einem Mannesmut ohne Gegenstand . . . di cedere inesperto. Wer nie gelernt hat nachzugeben, hat nie in Wirklichkeit gekämpft. Das Heldentum der Alleinherrlichkeit kann sich nur in der Spiegelfechterei gegen eine Schattenwelt behaupten. Auch was von Leopardi in dieser Dichtung lebendig wird, ist wesentlich seine Bildung, sein Denken, seine Phantasiekunst, kurzum sein Geist, aber nichts oder wenig von seinem Gemüt.

Den Geistesstolz des Aufgeklärten, dem Vaterland, Ruhm und Tugend abhanden gekommen sind, in ironisch erhabenen Gebärden und Stilfiguren zur Schau zu stellen, wäre auf die Dauer ein ödes Geschäft. Leopardis Dichtung müßte sich in Satire und Prosa verlaufen, wenn sein Geist nicht als besondere Liebe die gelehrte Erinnerung an Hellas und die griechischen Mythen besäße. Diese Liebe des Geistes ist Philologie. Jetzt, in dem Gesang an den Frühling, Alla Primavera, o delle favole antiche, findet sie ihren dichterischen Ausdruck. Wir erinnern uns, wie weit diese Liebe in Leopardis erste Jugendzeit zurückreicht, und sehen nun den lyrischen Augenblick kommen, wo nur jene vergilbten Papiere ihm noch etwas sagen können. Man wird dieses blasse und sanfte Gedicht mit seiner kühlen, vornehmen Wehmut schwerlich verstehen, wenn man wo anders als in der Philologie seine Eingebung sucht. Es ist ein Frühlingslied, mitten im Winter, in zwölf Tagen des Jänner 1822 geschrieben und ausgefeilt und, wie De Sanctis richtig gespürt hat, ohne unmittelbares Gefühl für die erwachende Natur. Nur darin irrt der große Kritiker, daß er das poetische Motiv in der Landschaft sucht, die früher mit den Sterblichen gefühlt habe und heute für sie tot sei.[71] Äußerlich mag es wohl wie eine Klage um die Entseelung der Natur erscheinen; in Wirklichkeit hatte Leopardi den Tod des Pan und sämtlicher Nymphen schon lange verschmerzt. Kein Mitgefühl, nur noch ein zuschauendes Auge, einen Spiegel seines Innenlebens, sucht er bei der Natur: pietosa no, ma spettatrice almeno. Über

diesem Suchen kommen ihm die alten Griechen zu Sinne, die darin glücklicher waren. Nun schärft er seinen Geist, öffnet die Schubladen des Schreibtisches und beflügelt seine Phantasie, um die Natur, nicht wie sie ist, sondern wie sie jenen Griechen erschien, noch einmal zu schauen. Ein wehmütiges Spiel, aber durchweg als Spiel und literarisches Liebeswerben empfunden und als solches auch ausgeführt. Darum durchzieht eine leise Ironie das Ganze, eine gewisse Frostigkeit, die nicht aus mangelndem oder unechtem Gefühle, sondern aus der reinen Befriedigung und Lust des Gelehrten stammt, der jenen fernen kindlichen Vorstellungen so nahe sein darf, ohne sich schwärmend in ihnen zu verlieren. Dieser Silberschleier der Ironie, gewoben aus Ausdrücken wie celesti danni, aure inferme, commosse belve, placido albergo e specchio, arguto carme, la faretrata Diva, gli ispidi tronchi al petto accolse, titania lampa, musico augel, chiomato bosco, varie note, stanze d'Olimpo usw., diese leise Preziosität ist das Besondere, wodurch das Gedicht sich von Schillers Göttern Griechenlands oder von Hölderlins ›An die Natur‹ unterscheidet. Ohne dieses Salz wäre es eine Elegie. So aber darf man es dem Kreis der Heldendichtung beiordnen; denn nicht der weinende oder schwärmende Leopardi, sondern der klare, wissende, zur Einsamkeit entschlossene, von seinen Studien gehärtete und getröstete Mensch hat es gefertigt. Zahlreiche Korrekturen, Varianten und Erwägungen in der Urschrift verraten, wie umsichtig jede Abschattung des Ausdrucks eingeschätzt wurde. Wo die Eingebung philo-

logisch war, konnte und durfte die Ausführung nicht schwungvoll spontan sein. Gewiß ist auch weicher Klang in dem Gedicht und echte Trauer um das Welken der Naturreligion; aber die kunstvolle Art, wie die gestorbene Blume zurechtgebettet, gepreßt und aufbewahrt wird, läßt keinen heftigen Schmerz aufkommen. Wer eine Leiche einbalsamiert, hat aufgehört den Toten zu beweinen und betätigt seine Anhänglichkeit an ihn nur durch die Zartheit des Präparationsverfahrens noch. Es bedarf zu dieser sprachlichen Sorgsamkeit und Handfertigkeit eines geistigen Heldentums, das noch so klein sein mag, wie schließlich alles Philologische; aber nicht auf Größe kommt es dabei an, sondern auf Genauigkeit und auf die Gediegenheit des Geschmacks.

Wie in der Primavera der Naturmythos, so ist im Ultimo canto di Saffo[72] der Schicksalsglaube der Griechen das Medium, durch das Leopardi sich ausspricht. L'erinni e il fato, i numi e l'empia sorte, l'indomita Parca, fortuna, und was als stumme Verbündete und Werkzeuge zu diesen dunkeln Mächten gehört: Giove, il Padre, il cieco dispensator de'casi, natura mit all ihren Kräften und Geschöpfen, il doglio avaro, il ferrigno stame, Dite, Tartaro und la tenaria Diva, diese ganze metaphysische Verschwörung gegen Menschenglück, wie der religiöse Verfolgungswahn der alten Griechen sie ausmalte, wird hervorgeholt und aufgefrischt. Sappho ist nur die Besessene dieses Wahnes, der seinerseits eine Ausdrucksform für Leopardis Weltschmerz ist. Sappho ist das Medium eines Mediums, keine unmittelbar

geschaute Gestalt. An ihr wird der griechische Schicksalsglaube und an diesem das Weltgefühl des Dichters dargestellt. Durch diese doppelte Beleuchtung und Beschattung erscheint Leopardis eigener Gemütszustand so durchsichtig und so verschwommen zugleich, so blaß, so verschämt, so unpersönlich persönlich. Sein geheimstes Leid, die körperliche Häßlichkeit, wollte den doppelten Schleier anlegen und nur als Schicksal und als Sapphos Schmerz sich sehen lassen. Damit nicht genug: die Griechin selbst verhüllt den Ausdruck dieses Schmerzes:

Alle sembianze il Padre,
Alle amene sembianze eterno regno
Diè nelle genti . . .

und dämpft ihn noch weiterhin, indem sie den Stolz der Geisteskraft neben ihn hinstellt

. . . e per virili imprese,
Per dotta lira o canto,
Virtù non luce in disadorno ammanto.

Diese mehrfache, schüchterne und stolze Verschleierung hat an und für sich etwas Rührendes, schwächt aber die lyrische Kraft. Hinter den vielen gelehrten Umschreibungen würde man den Herzschlag des Poeten kaum mehr heraushören, wenn nicht die natürliche Ähnlichkeit zwischen Sapphos und Leopardis seelischem Zustand ohnedem gegeben wäre. Das Sappho-Motiv war ein glücklicher Fund, der auf dem Weg des jungen Philologen lag. Er nahm es, ließ es wie es war und behielt die landläufige Sage bei, derzufolge Sappho, die Dichterin, mit Sappho, der unglücklichen und verschmähten Freundin des jungen

Phaon, identisch sein sollte.[73] In dieser Frau, d. h. in diesem Zusammentreffen von Unglück und Genie, von seelischer Zartheit und leiblicher Mißgestalt, erkannte er das eigene Schicksal; daher die Verkleidung seiner Gefühle in das heroisch archäologische Sprachgewand einer Sappho wesentlich natürlicher und weniger auffällig geriet, als in das eines Bruto. Verkleidung und Kostümierung ist es nichts desto weniger. Wer das dem Gedicht nicht unmittelbar ansieht, kann es aus den Bemerkungen schließen, die sich in Leopardis Papieren dazu finden. »Der Ultimo canto di Saffo«, heißt es da, »will die Leiden eines feinen, zarten, empfindsamen, edeln und warmen Gemütes darstellen, das in einem häßlichen jungen Körper wohnt.« Zwei Verse aus der 15. Heroide des Ovid seien die Grundlage.

Si mihi difficilis formam natura negavit,
Ingenio formae damna rependo meae.[74]

Wenn Leopardi von der schamlos sinnlichen Sappho des Ovid nichts anderes als das Unglück der körperlichen Reizlosigkeit und den Stolz des Geistes übernommen hat, so ist es mit Händen zu greifen, daß sie ihn nicht als Gestalt, sondern als Medium für eigene Angelegenheiten interessierte. — Sprache, Stil, Klang der Stimme, kurz alles Äußere heißt Sappho; Gedanke und Gefühl aber heißen Leopardi. Daher die verschmähte Liebe zu Phaon, der Sage nach das entscheidende Selbstmordmotiv, zu einer Nebensächlichkeit entwertet wird. Der Entschluß zum Selbstmord verwandelt sich aus einem Wagesprung vom leukadischen Felsen in das natürliche, beinahe

logische Ergebnis einer Weltanschauung. Der Heroismus dieses Weibes wird theoretisiert, d. h. aus der Nacht ihrer Triebe und ihres Wollens in die Helligkeit des Denkens verlegt. Sie hat ganz und gar nichts Dämonisches mehr, und da sie nun so klar von ihrem Leiden spricht, spricht nicht das Leiden mehr aus ihr, sondern die Schicksalsphilosophie. An ihre Schlußworte: »Siehe, von all meinen Palmen und freundlichen Irrtümern bleibt mir der Tartarus« . . . knüpft Leopardi die Bemerkung: »Ist der Tartarus vielleicht eine Palme? oder ein freundlicher Irrtum? Ganz im Gegenteil. Aber gerade das gibt dem Ausdruck die höhere Kraft, indem nun etwas wie Ironie hineinkommt.«[75] Diese Kraft der ironischen Selbstüberlegenheit beweist, wie weit die Leopardische Sappho sich selbst entfremdet und dem Kunstverstand ihres Poeten angepaßt ist. —

Solange der Geschmack auf vertrauten Bahnen wandelt, geht er sicher. Leopardis spekulativer Gedanke aber drängte seit Anfang der zwanziger Jahre immer heftiger über die Grenzen der klassisch-philologischen Bildung hinaus. Wir erinnern uns, wie frühe schon sein Humanismus durch die Romantik beunruhigt wurde, wie religiöse Zweifel ihn beschäftigten, und wie er seit 1821 den Plan zu einer Reihe christlicher Hymnen faßte, in denen er seinen schwindenden Kirchenglauben mit Formen und Gedanken des Kallimachos, Hesiod, Catull und Cicero poetisch zu verbinden dachte.[76] Wir wissen aber auch, daß der natürliche Weg seines Geistes nicht von den schönen Künsten zu der Religion führt und daß er göttliche

Wesen, um sie anbetend besingen zu können, sich erst selbst aus dem Drange des Augenblicks erschaffen muß.[77] Daher ist keiner jener hymnischen Versuche des Jahres 1821 geglückt, sei es daß die Ausführung unterblieb, sei es daß sie, wie im Inno ai Patriarchi mißlang. Schon der Prosa-Entwurf[78] zeigt, wie diskursiv der Hymnus angelegt und wie das Lyrische nur in der Form von Abschweifungen (›digressioni‹) vorgesehen war. Leopardi steckte damals, im Juli 1822, tief in der Wissenschaft und in sprachlichen Kunststücken. Die Fälschung des Martirio dei Santi Padri, eine archaisierende puristische Stilübung, ist eine Frucht desselben Jahres. Um die Erzväter Adam, Noah, Abraham usw. wenigstens dem inneren Auge, wenn schon nicht dem Herzen lebendig zu machen, hätte es einer innigeren Vertrautheit mit der Bibel und einer wärmeren Liebe zu ihr bedurft, als Leopardi jemals gehegt hat.[79] Die klassische Einstellung wirkte nach in ihm, indes der Gegenstand ein anderer geworden war. Leopardi hat ihn in neuer, glücklicherer Form zwei Jahre später in seiner Prosa-Dichtung Storia del genere umano behandelt. — Die heroischen Motive des Vaterlandes, des Ruhmes, der Tugend, des freiwilligen Heldentodes waren erschöpft und ließen sich durch biblische oder christliche Erinnerungen so wenig mehr wie durch antike wiederbeleben.

* * *

Leopardi schwieg. Sein Aufenthalt in Rom (November 1822 bis Mai 23) war dichterisch unergiebig. Erst im September 23 tauchte das letzte Motiv seiner Hel-

dendichtung auf: die Frauenliebe. Nicht daß ein bestimmtes weibliches Wesen ihn damals angezogen hätte. Er sehnte sich, wehmütig und schwärmend, nach der ›Frau, die es nicht gibt‹. Möge man, sagt er, seinen Hymnus Alla sua donna immerhin ein Liebeslied nennen, so sei die Liebe hier doch ganz ohne Eifersucht, denn niemand außer dem Dichter werde ›durch das Fernrohr lieben wollen‹. Die seelische Bewandtnis, die es mit diesem wehmütigen und kunstreichen Spiel der Phantasie hat, ist von De Sanctis vorzüglich erläutert worden.[80] Man möchte dem Dichter, der einem Idealbild nachhängt, an das er selbst nicht glaubt, die mannhaften Worte Schillers zurufen:

Drum, edle Seele, entreiß dich dem Wahn,
  Und den himmlischen Glauben bewahre!
Was kein Ohr vernahm, was die Augen nicht sahn,
  Es ist dennoch das Schöne, das Wahre!
Es ist nicht draußen, da sucht es der Tor;
  Es ist in dir, du bringst es ewig hervor.

Eine Mahnung, mit der man bei Leopardi übrigens nichts ausrichten würde. Denn, daß es nicht draußen ist, weiß er so gut wie Schiller; wenn er es dort trotzdem sucht, so tut er es in dem Gefühl, daß der himmlische Glaube, in seine Innerlichkeit verschlossen und ohne Antwort von außen gelassen, sich verzehren wird. Um den Glauben nicht zu verlieren, braucht er das Bild, denn er ist Künstler. Um sich an das Bild nicht zu verlieren, muß er es alsbald wieder preisgeben; denn er ist kein Tor. In dieser Dialektik von Künstlertum und Lebensweisheit erschöpft sich das Gedicht. Es hat den Charakter eines spiritualen Exer-

citiums und erinnert uns an religiöse Übungen, wie sie in der Beschaulichkeit eines Klosters getrieben werden. Indem er das Idealbild verfolgt, treibt er es in die Höhe, und in dem Maße wie es sich von ihm entfernt, trauert er ihm nach. Diese Askese und Selbstquälerei ist das Heroische an dem Gedicht, freilich ein Heroismus ohne irdischen Gegenstand, eine Vorübung für Fälle, die etwa eintreten können, und die später, besonders in der Liebe zu Fanny Targioni-Tozzetti, bitterster Ernst wurden. Zunächst liegt die Gefahr noch ferne, und die Vorbereitung auf sie, die Loslösung von der Sinnlichkeit, kann als ein schönes Spiel der Wehmut, als eine ideale Gymnastik im geistigen Schmerze vor sich gehen. Als das Gedicht noch allein stand und zum ersten Male 1824 erschien, durfte man es wohl, wie Leopardi selbst getan hat, als einen extravaganten Einfall mit einigem Lächeln betrachten.[81] Jetzt, da der Lebenszusammenhang zu Tage liegt, in dem es wurzelt, sieht es sich ernster und inhaltsschwerer an. Übrigens läßt die schlichte Meisterschaft des sprachlichen Ausdrucks schon ahnen, daß der ganze Mensch mit seinem Gemüt dahinter steht: ein Mann, der gewillt und gezwungen ist, im Liebesglück nur eine Stufe zu sehen, auf der er nicht weilen darf, über die er hinaus muß. Da aber seinem Auftrieb die konkrete Gelegenheit noch fehlt, keine Hemmung, keine weibliche Verführung noch zu überwinden ist, so empfindet er, durchaus echt und klar sich selbst gegenüber, seinen geistigen Höhensturm als das was er ist: Spiel, Gebärde und Manöver, entkleidet ihn aller Großsprecherei,

aller Dramatik und gibt, durch eine einzigartige Durchsichtigkeit und sprachliche Scheinhaftigkeit der Form, von seinem geistigen Heldentum nichts als die nackte Gesinnung zu erkennen. Dem Namen nach ein Hymnus, der Absicht nach ein Exercitium oder Spiel, ist das Gedicht dem Wesen nach ein Bekenntnis; und diese drei sind eins. Denn in seinen Spielen gibt das Herz sich zu erkennen; wenn seine liebsten Spiele schon ein Hymnus, eine Huldigung an das Ideal sind, wie rein und sicher muß es dann im Ernst des Lebens schlagen.

All das wird überzeugender, wenn man auf eine Betrachtung der Sprachkunst eingeht, deren Klarheit hier gleichbedeutend mit der Reinheit der Gesinnung ist. Fünf freie Strophen zu je elf Versen, von denen immer nur die zwei letzten durch Reim gebunden sind. Jede Strophe bringt ihre kleine Errungenschaft an Harmonie, die in der nächsten wieder zerrinnt, um auf andere Weise wieder gefunden zu werden. Die erste Strophe eine einzige Frage, die letzte ein einziger Anruf; aber die Frage klingt wie ein Anruf, und der huldigende Anruf geht ins Ungewisse. Daher die Frage nur durch den Ton, nicht durch die Wortstellung bezeichnet, durch »vielleicht« und »oder« zu einer Ahnung von Möglichkeiten und Zweifeln entspannt wird, die der Poet bei sich selbst hegt. Die cara beltà, angerufen, befragt, bezweifelt und geahnt, Liebe wirkend aus der Ferne, sich verbergend vor dem Auge, das Herz des Träumenden erschütternd, als göttlicher Schatten, oder im Tageslicht der lachenden Natur, ist ein flüchtiges Wesen,

so daß der Ausdruck in der Schwebe bleibt zwischen Vokativ, Attribut und Prädikat. Der Satzbau zerfließt, und das Geheimnis der Seele verrät sich.

Diese ungewisse Bewegtheit verdichtet sich in der zweiten Strophe zu einer Gewißheit mit negativem Vorzeichen. Der Satzbau wird klar und bestimmt; denn der Poet erkennt nun, wo er sein Ideal nicht suchen darf.

Viva mirarti omai
Nulla spene m'avanza.

Dafür verdunkeln sich die Sachbezeichnungen durch das Wort. Spirto ignudo e solo . . . nuovo calle . . . peregrina stanza . . . giornata incerta e bruna . . . viatrice in arido suolo. Das übersinnliche Leben stellt sich als ein Nackt- und Alleinsein dar, als ein Wandeln durch unbekannte Gasse, in ferne Wohnung, und das irdische Leben als trüber Tag und spröder Boden. Der Poet fühlt sich hinieden nicht mehr heimisch und drüben noch fremd. Er ist tastend, zögernd, auf dem Wege zu Ihr.

Und jetzt irrt, zwar nicht sein Auge mehr, aber sein heimatloses Wünschen nach der Erde zurück und ergeht sich trauernd und klar in Unmöglichkeiten eines himmlischen Glückes im weltlichen Leid, in Gedankengebäuden von unerfüllbaren Bedingungen. Diese Mittelstrophe ist der Ruhepunkt, wo die Ohnmacht der Sehnsucht zur Klarheit gedeiht.

Da nur Verzicht und Erinnerung noch übrig bleiben, so versinkt der Poet in ein nutzloses Klagen, das sich in anschaulichen Bildern und erlebten Szenen darstellt als eine Verstrickung seiner erdwärts glei-

tenden Phantasie in heimatliche Landschaften und altvertraute Empfindungen, in die Täler und Hügel der Kindheit und der verlorenen Hoffnungen. Es sind ländliche und seelische Orte, aus deren Umhüllung ihn mit plötzlichem Herzklopfen der Gedanke an die jenseitige Schönheit aufschreckt, und die Gefahr, die Angst, daß selbst der Schatten des Ideales, das Denken an Sie ihm noch zerrinne.

E potess'io . . .
L'alta specie serbar; che dell'imago,
Poi che del ver m'è tolto, assai m'appago.

Ein merkwürdiger Ausdruck, hastig zusammengeschoben. Legt man ihn auseinander, so ergeben sich zwei Gedanken, die man logisch etwa folgendermaßen gliedern könnte: che — poi che m'è tolto appagarmi del vero, mi basta, oder mi consola, oder mi contenta l'imago. Der Gedanke des Genügens an der Idee — assai — kontaminiert sich mit dem der Befriedigung und Sättigung an der Wirklichkeit — m'appago —, und es entsteht ein Sprachgebilde: assai m'appago, in welchem Verzicht und Begierde sich umschlingen. Man sieht, wie der von der Wirklichkeit Enttäuschte mit seinem ganzen Sinnendurst nach Wirklichkeit nun an das Ideal sich klammert und sich einredet, daß dieses ihm genügen werde. Hinter diesem gehäuften und gepreßten assai m'appago blickt die unbewußte Selbsttäuschung des Dichters hervor, die Gepreßtheit seines seelischen Zustandes zwischen Ideal und Wirklichkeit, die ganze Dunkelheit des Gefühles, aus der diese Dichtung aufsteigt.

An das gefährdete Ideal geht nun die Huldigungsstrophe: ein Hymnus mit mythischem Einschlag, wie schon die erste Strophe mit ihrem Ausblick auf das goldene Zeitalter etwas Mythisches hatte. Auch die antiken Hymnen liebten die bedingte, mit ›vielleicht‹ und ›wenn‹ und ›oder‹ verklauselten Anrufungen. Dort aber wirkte in den Klauseln der ernste magische Wille, die Gottheit mit allen ihren möglichen Titeln und Namen einzufangen und für eine Reihe von Bedarfsfällen günstig zu stimmen. Dies hat Leopardi gewußt und in seinem Inno a Nettuno nachahmend geübt.

> Ma qual potrò chiamarti, o del tridente
> Agitatore? usw.

Hier aber ist die Absicht, dem Hymnus die rechte Adresse und Treffsicherheit zu geben nur Schein; umso echter die Absicht, ihn großartig ausklingen zu lassen. Wenn man so will, ein bloßer Kunstgriff, eine schöne sprachliche Gebärde. In ihrer Schönheit nur liegt ihre Echtheit. Denn eine Schönheit, die über das Irdische hinausgeht, eine Idee platonischer Art, eine Erde höheren Ranges, ein Äther gütigerer und reinerer Natur, ein Sternenjahr von dauernderer Glückseligkeit tauchen auf in der Phantasie. Dieses Phantasieren, diese sprachlichen Figuren sind das anonyme Liebeszeichen unserer Sinnlichkeit an die Idee; sie sind der befreiende, einzig mögliche Abschluß für eine Dichtung, die ganz in sinnlich-übersinnlicher Sehnsucht befangen ist. Man könnte sagen, daß die Donna Leopardis, die von den Erklärern bald als die ›Freiheit‹, bald als die ›Glückseligkeit‹ und

von ihm selbst als ›die Frau, die es nicht gibt‹, bestimmt wurde, in Wahrheit dieselbe ist, die Goethe ›seine Göttin‹ genannt hat:

Die ewig bewegliche,
Immer neue
Seltsame Tochter Jovis —

die Phantasie. Nur daß Goethe sie als solche erkannt hat, während der Reiz von Leopardis Hymnus in dem mystischen Dämmer liegt, der den Dichter beseelt und ihm zugleich das eigene Wunschbild verschleiert.

Man kommt der Eigenart dieses Gesangs nicht näher, wenn man bei Plato, Petrarca und Dante die Quellen dazu sucht. Viel eher verbreitet die Trilogie der Leidenschaft, die Leopardi acht Jahre später dichtete, ein neues Licht darüber: Il pensiero dominante, Amore e Morte, A se stesso.

* * *

›Heroische Liebe‹ könnte man die prachtvolle Dichtung des Pensiero dominante überschreiben, oder ›Geistesliebe‹; denn daß sie geistig ist, macht ihren Heroismus. Der Gegenstand dieser Leidenschaft ist zu einem Urbild der Schönheit — sovrana imago — verklärt, hat aber — darin besteht das Neue — sich dem Dichter leibhaftig gezeigt. Was in dem vorigen Hymnus eine wehmütige Sehnsucht war, ist wirklich geworden. Es gibt auf Erden dieses Urbild, diese Frau. Wir wissen mit ziemlicher Bestimmtheit, daß sie Fanny Targioni-Tozzetti geheißen hat.[82] Das frühere Zweifeln, Ahnen, Hoffen und Sehnen ist Gewißheit geworden. Der Wert des ›herrschen-

den Gedankens« ist Gewißheitswert: etwas Religiöses. Im Anschauen der Frau, nur dieser Frau und ihrer angelica sembianza erwacht, belebt, erneut sich jedesmal im Gemüt des Dichters die Gewißheit des ewig Schönen, der vera beltà. Sie ist ihm dasselbe, was dem Gläubigen das Götterbild. In ihr wohnt und wirkt das Göttliche: schön wie ein Traum, und der Gedanke an sie, zum Teile wohl — in molta parte onde s'abbella il vero — auch nur ein Traum. Insofern ein Traum und holder Irrtum, als diese Frau nur ein Bild, eine Erscheinung der Idee ist; und doch eine Gewißheit, denn er hat sie in Fleisch und Blut geschaut, hat erlebt, daß die Idee sich offenbart. Dieser »herrschende Gedanke« hat sonach, wie es dem Wesen der Religion entspricht, eine Gültigkeit, die ebenso persönlich wie absolut ist, und die man nur versteht, wenn man sie besitzt. Leopardi besitzt sie und spricht sie derart aus, daß das ganze Gedicht eine Art unbewußter Religionsphilosophie ist, schlicht gesagt: ein Bekenntnis. Er fühlt, wie diese Gültigkeit nur in ihm allein lebt und daher mit ihm wird sterben müssen, und wie sie trotzdem hartnäckig dauert, auch der Wahrheit zum Trotz sich behauptet und oft, d. h. im Augenblick des gläubigen Schauens, der Wahrheit gleichkommt: e spesso al ver s'adegua. Denn immer wieder hat er erfahren, wie die beseligende Wirkung des Frauenbildes auf ihn unfehlbar ist, und wie der Schönheitsglaube fortan ihn dauernd beherrschen muß: in perpetuo signor dato mi sei. Auch die Unergründlichkeit und das Geheimnis des Religiösen eignet diesem Gedanken. Alle Mensch-

heit, nicht der Dichter allein, erfährt seine Gewalt, jedem erscheint er, wirkt er anders und neu.

Pur sempre
Che in dir gli effetti suoi
Le umane lingue il sentir proprio sprona,
Par novo ad ascoltar ciò ch'ei ragiona.

Der ›Gedanke‹ erweist sich ferner dadurch als etwas Religiöses, daß er übermächtig wird, das ganze übrige Denken unterwirft, alle Anschauung des Lebens durchdringt, sogar die Lebenshaltung, den Mut zum Leben wie zum Sterben verjüngt und erhöht, einen Helden aus dem gebrechlichen Mann und einen Seligen aus dem Leidenden macht. Der Gedanke wird darüber zu einem Gefühl, zu einem Willen sogar, wird selbst Liebe, wie die Botschaft der Liebe, das Evangelium, Liebe erzeugt.

Trotzdem kommt in der ganzen Dichtung das Wort ›Liebe‹ nicht vor. Warum wird das Grundwort vermieden und der Schlüssel versteckt? Offenbar weil es der Neuheit des Erlebnisses gegenüber zu abgegriffen wäre, weil jede Anknüpfung an Früheres und Dagewesenes als eine Abschwächung empfunden würde. ›Ich habe keinen Namen dafür!‹ Wie jeder wirklich Fromme, hat Leopardi hier eine Art sprachlicher Platzscheu. Er ahnt, daß draußen ihm das Innige mißdeutet und das für ihn Absolute zur schwankenden Tagesmeinung entkräftet würde. Daher sein Ausdruck alles Schwärmerische und Empfindelnde meidet. Seine neue Religion will sich, weil sie persönlicher Besitz ist, nicht mitteilen, nur darstellen. Ein Denkmal will Leopardi seinem Glauben aufrichten,

keine Anhänger werben. Man wäre falsch beraten, wenn man in einem Sange, der nur leuchten soll, die Wärme vermißte. Das innere Feuer ist völlig umgearbeitet zu Licht. Keine Spur von der buhlerischen Schönheit der Liebesreligion, wie Chateaubriand sie im Génie du Christianisme ausbreitet, aber auch nichts von der schlichten und sozusagen unsichtbaren Schönheit des Evangeliums. Stolz und spröde, ganz mit sich selbst beschäftigt, erscheint der Liebesglaube des Dichters.

In dem Gegensatz, daß eine hingebende, schmelzende Gesinnung in so eigensüchtiger Form und verschlossener Sprache sich auswirkt, liegt der Reiz des Gesangs. Was das Herz verschenkt und preisgibt, bleibt vorbehalten und aufbewahrt in der Form. Die Liebe als solche weiß nicht um sich selbst; aber dieses Gedicht führt von Anfang zu Ende ihre Zergliederung durch. Der Liebende vergißt sich; hier spricht er immer von sich selbst. Das Gefühl kennt sich nicht, und hier wird es zu einem Denken. Es ist ein Dienen, und erscheint als ein Tyrann. Es macht den Menschen gesellig: hier macht es ihn einsam; es ist ein Weg: hier wird es zum Turm und zur Festung. Es macht alle Kleinigkeiten des Alltags bedeutend, wertvoll und neu, die hier als unerträgliche Langweile empfunden werden. Es stimmt uns nachsichtig und mild gegen die Mitmenschen, indes der Dichter nur strenger und höhnischer davon wird. Es heitert uns auf und verbrüdert uns mit dem Weltall; er aber trotzt und will Niemandem als dieser einzigen schönen Frau und ihrem Engelsangesicht gehören. Denn ihm ist ihr Angesicht das Weltall geworden.

Nicht daß solche Gegensätze sich zwischen der christlichen und der Leopardischen Gesinnung abspielten. Im Grund ist die Gesinnung auch bei Leopardi eine christliche — sofern man den Glauben der Liebe als Christentum will gelten lassen — und ist so wenig vielleicht eine sinnliche Liebe wie die des Christen. Kein Schatten eines Gewissenskampfes zwischen Geist und Fleisch verdunkelt die Reinheit dieser Dichterliebe. Der Gegensatz besteht lediglich zwischen Form und Gesinnung und ist kein sachlicher oder innerer Widerspruch, kein Störenfried, sondern eine belebende Spannung. Freilich liegt Gesinnung auch in den Formen, und wenn es etwas Formales ist, daß die Liebe sich an ein Frauenbild hängt, so ist es in gewisser Weise auch etwas Gesinnungsmäßiges und deutet auf eine platonische, beschauliche, idyllische Glaubensrichtung hin, auf eine hellenische Abart von Christentum. Wenn wir andererseits sagten, daß es zu der Gesinnung der Liebesreligion gehöre, daß der Liebende sich in ihr vergesse, so muß dieses Selbstvergessen auch in die Form schließlich heraustreten. Und das geschieht hier in der Tat. Leopardi bringt es zum Ausdruck; nur nicht als ein Vergessen seiner selbst in der Werktätigkeit, sondern im Schauen und Denken. Die ganze Verlaufsform des Gedichtes drängt darauf hin, daß das Nachdenken über die Liebe sich in Sehnsucht und Leidenschaft verwandle, und daß im Spiegel des Bewußtseins jedes andere Bild, auch das eigene, in dem der Geliebten versinke.

Che chiedo io mai, che spero
Altro che gli occhi tuoi veder più vago?
Altro più dolce aver che il tuo pensiero?

Es muß alles verächtlich gemacht werden: das Leben und der Tod, die Menschheit und die Welt, damit alles durch Sie wieder herrlich, in Ihrem Bilde wieder strahlend werde. Die Entwertung der Dinge ist auf die Erhöhung dieser Göttin berechnet, und das Raisonnement steht im Dienst einer Exaltation.

Darum werden die wichtigsten Wendepunkte und Stufen des Gedankenganges mit dem Rotstift des Reims unterstrichen. Nicht so sehr die syntaktisch als die stilistisch bedeutenden Wörter klingen aneinander an; denn was hier vorgetragen wird, ist eine leidenschaftliche, keine verstandesmäßige Lehre.[88] Es ist eher ein Gesang der Minne als der Liebe, insofern wir mit Minne die denkende, erinnernde und klare Seite des Liebens bezeichnen. Der Pensiero dominante knüpft mehr oder weniger bewußt an die mittelalterliche Minnelyrik an, an die Trobadors, den dolce stil nuovo und vor allem an den abschließenden Meister jener Kunstrichtungen: Petrarca. Hier wie dort ist die Theorie der Liebe ein Dienst der Liebe, und der Dienst daher ein wesentlich beschauliches Verhalten.

Nur hat bei Leopardi als einem durchaus modernen Menschen die Theorie nichts Dogmatisches noch Konventionelles und die Minne nichts Unterwürfiges und Knechtisches mehr. Der höfische Modegeist des Trobadors hat einem höchst selbstherrlichen Individualismus weichen müssen. Das Freiheitsgefühl des Ein-

zelnen, ja sogar des Einzigen und seines inneren Eigentums prägt sich eine neue, strahlende Ausdrucksweise, einen Stil, der religiös und philosophisch, gemütvoll und kunstreich, ästhetenhaft und ursprünglich zugleich ist, der ans Artistische streift und dabei immer echt bleibt.

Eine solche Vereinigung kann freilich weder in der Dichtung noch im Leben von Dauer sein. Herzlichkeit und Künstlichkeit werden sich immer wieder fliehen. Die Schönheit der Gefühle, die schöne Seele sind kostbare Erzeugnisse der Zucht und der Kunst, die im Alltag schlecht zu bestehen pflegen. Es ist daher natürlich, wenn in einem so tiefen und aufrichtigen Menschen wie Leopardi zu dieser Art ästhetischer Minne sich alsbald der Gedanke des Todes gesellt. Denn für das Leben war seine beschauliche, idyllisch tragische Sehnsucht nach göttlicher Schönheit nicht wohl geeignet.

So stellt sich als zweites lyrisches Moment die Kanzone Amore e Morte dar. Sie dürfte von der ersten wohl nur durch einige Monate getrennt sein. Wenigstens liegt ihr kein neues Erlebnis zu Grunde; das alte wirkt fort, indem aus der Schönheitsreligion der Todesgedanke hervorgeht. Die Annahme von Enttäuschungen oder Zerwürfnissen in Leopardis Verhältnis zu Fanny erübrigt sich.

Dementsprechend stellt der Gesang die Zusammengehörigkeit von Liebe und Tod zunächst als eine Art natürlichen Gesetzes hin, das ebenso allgemein wie notwendig ist. Sie sind Schicksalsgeschwister, und ihr schönes, sagenhaftes Bündnis ist in der Men-

schenbrust psychologisch begründet. Freilich, — und damit nimmt der Gedanke von Vers 88 ab eine neue Wendung — nur in erlesenen Seelen ist der Einklang von Liebe und Tod ein voller und reiner; nur ihnen glückt dieses Schicksal, das Heldenschicksal des Todes in Liebe. Von hier aus klingt die Betrachtung in den Todeswunsch des Dichters aus.

Das Thema, an und für sich genommen, ist alt; freilich weniger dem antiken als dem mittelalterlichen Menschen geläufig. In der altfranzösischen ›Danse aux aveugles‹ des Pierre Michault (1450) erscheinen drei große blinde Mächte: Amour, Fortune, Mort als die Lenker des menschlichen Lebens, wie auch bei Leopardi zu Amore und Morte das Fato sich gesellt. Aber die grinsende Schauerlichkeit jener Totentänze ist abgestreift. Liebe und Tod sind zu Lichtgestalten des Schönheitsglaubens geadelt —

non quale
La si dipinge la codarda gente.

Da der Mut zum Sterben aus der Liebe zur Schönheit quillt, hat er die Kraft, dem Tod seinen Schrecken zu nehmen. Das häßliche Gerippe verwandelt sich unter dem kühnen Blick eines aufgeklärten und schönheitstrunkenen Auges in eine reizende Schwester Cupidos:

Bellissima fanciulla
Dolce a veder.

Leopardi hat einmal die Menschen, die am Leben hängen, mit jenen Narren von Hahnreien verglichen, die in ihre treulosen Ehefrauen verliebt sind.[84] Dieselbe Aufgeklärtheit über die Treulosigkeit des Lebens

spricht sich weniger derb mit hoheitsvollem Stolz in der Schlußstrophe aus. Als treuer, ergebener, mutiger und frommer Untertan des Todes fühlt der Dichter sich über die Gewalten des Lebens erhaben: eine Erhabenheit ohne Überheblichkeit, rein, klar, keusch und beinahe heiter, als ob er ein Abgeschiedener wäre. Was der natürliche Mensch — l'uom della villa, ignaro d'ogni virtù che da saper deriva und la donzella timidetta e schiva — was der Bauernbursch und sein Mädel in der Not und Seligkeit ihrer Leidenschaft dunkel verstehen und unbedenklich ergreifen, den Adel des Todes, la gentilezza del morir, erfaßt und verklärt das poetische Wort. Gerade das Allgemeine und beinahe Banale, worüber die Welt zu lachen pflegt, nämlich daß die ungebildeten Triebmenschen in ihrer Verliebtheit den Tod suchen, ist das Erhabene. Man fühlt sich an die Gedanken und Gefühle von »Romeo und Julia auf dem Dorfe« erinnert. Aber was Gottfried Keller als einen tragischen Fall in einer Novelle erzählt, ist für den italienischen Lyriker etwas schlechthin Menschliches geworden, worin er sich selbst und seine trotzige Höhe wiederfindet. Von seiner eigenen Liebe spricht er nun nicht mehr. Im vorigen Gesang war er sich selbst der Gegenstand als eine einzigartig schöne Seele. Jetzt vergißt er sich in der Seele seines Volkes und schlichtet das hohe einsame Künstlergefühl. Ohne herabzusteigen, ohne Volkstümelei hat er eine Lyrik des Liebestodes geschaffen, die bei all ihrem Adel ein italienisches Volkslied ist. Auf dem Boden und in der Sprache Italiens, wo die Heldentragödie des Liebes-

todes sich vielleicht häufiger ereignet und jedenfalls lebendiger empfunden und nachempfunden wird als sonstwo, wird diese Dichtung uns erst verständlich. Wie will man in andere Sprachen einen so vornehmen und zugleich herzlichen Ausdruck umsetzen wie:

nell'indotta mente
La gentilezza del morir comprende ..?

oder:

Ai fervidi, ai felici,
Agli animosi ingegni ...

ingegno bedeutet Natürliches und Geistiges zugleich, eine sinnliche sowohl wie verstandesmäßige Veranlagung zum Außerordentlichen, eine mittlere und durchschnittliche Art von Genialität, die etwas spezifisch Italienisches ist. Dem Genius dieses Volkes — fervido, felice, animoso — ist das schöne Sterben um der Liebe willen und das Lieben um der Schönheit willen besonders vertraut:

Amor, che al cor gentil ratto s'apprende ...

So paart sich in diesem Gesang der Trotz und Stolz des Todesmutes mit der einfachsten Hingabe, das Selbstbewußtsein des Geisteshelden mit der stillen Ergebenheit des Naturgeschöpfs.

Wenn die Liebe ihrem innigsten Triebe nach zum Tode drängt, so muß der Todesgedanke schließlich zum Alleinherrscher im Gemüt des Dichters werden. Diesen Moment stellt das dritte Gedicht unserer Gruppe dar: A se stesso. Das Ergebnis war vorauszusehen und ist vom Dichter auch schon im Pensiero dominante geahnt worden:

Nè si dilegua pria, che in grembo a morte.

Aber erst jetzt, in der Ausarbeitung des dritten Stückes, gelangt das Geahnte zur Klarheit der Gegenwart. Es ist merkwürdig, mit welch geschlossener Folgerichtigkeit der Fortschritt von Motiv zu Motiv erfolgt, und wie wenig die Biographie zum Verständnis des Zusammenhanges beizutragen hat. Über die Art, wie jene Liebe zu der ›schönen Fanny‹ in die Brüche ging, weiß der Biograph im Grunde weniger zu sagen als diese drei Gesänge. Und doch wäre es falsch, zu glauben, daß Leopardi aus dem ersten Gedicht das zweite und aus diesem das dritte vermöge einer Art selbsttätiger und immanenter Dialektik seiner Gefühle herausgeholt habe. Wenn er hier nur experimentiert hätte mit seinem Herzen, so würde gerade das, was die Unmittelbarkeit und Frische dieser Dichtungen ausmacht, fehlen: die Überraschung, die Verwunderung und schmerzliche Getroffenheit, kraft deren jede der drei ihren neuen, eigenen Stimmeinsatz hat. Dergleichen läßt sich nur dadurch fingieren, daß man es seelisch durchmacht, und dann ist es nicht mehr fingiert, sondern ›erlebt‹.

So wird vom Dichter nun die Enttäuschung mit einer Mischung von Überraschtheit und Vorahnung empfunden und ausgedrückt: Or poserai per sempre... t'acqueta omai... omai disprezza! ›Jetzt‹, ›nachgerade‹ ist alles zu Ende. Nach vielen Enttäuschungen die letzte, endgültige. Der Schmerz darüber nicht wild, sondern müde. Der Verzicht auf alles Glück und alle Hoffnung summarisch, beinahe hastig, worin ein letzter Rest von Trotz sich verrät: Assai palpitasti — fango è il mondo. Es wird festgestellt, wie

in der Prosa; es wird befohlen, dem Herzen befohlen, stille zu werden, wie in einem Programm. In scheinbar unpoetischer, apodiktischer und kategorischer Form wird der Schnitt durch Hoffnung und Dichtertraum gezogen, so daß die Absage ans Leben zugleich die Abwendung von der Poesie bedeutet. Die nackte Wahrheit hinzustellen ist bittere Lust. — Und doch hat auch das noch seine Wärme und Intimität, denn es ist ein Zureden zum eigenen Herzen, und man ahnt, daß dieses Herz, dem so befehlerisch zugeredet werden muß, nicht wird still stehen können, daß es zu leiden und zu glauben nicht wird aufhören können. In der Tat, die Trümmer der zerschlagenen Schönheits- und Liebesreligion stürzen nicht ins Leere. Sie ruhen auf dem tieferen, dunkleren und gestaltlosen Urgrund von Leopardis Glauben, wie wir ihn oben versucht haben darzustellen. — Statt stille zu stehen, erschauert das Herz und lehnt sich auf: eine Auflehnung, die aber nicht in Taten, nicht einmal in Verwünschungen sich Luft macht, sondern als eine innige Art von Eigengenuß sich im Herzen verschließt. Das Herz, dem befohlen wird, sich selbst zu verachten, vergöttert sich selbst und blickt hinaus auf die unendliche Eitelkeit des Weltalls. Dieser stille Selbstgenuß, dieses gedämpfte und sichere Weiterschlagen des Herzens wird nicht unmittelbar ausgesprochen; man fühlt es nur in dem noi, in dem tuoi, in der Zwiesprache des Dichters mit seinem Herzen. Sie sind beisammen und trösten einander in egozentrischer Vertraulichkeit und halten sich, indes alles um sie her versinkt, nur desto inniger umschlossen. Es ist

inmitten der Götterdämmerung ein kleines Idyll. Daher die Weichheit der Sprache, der Rhythmen, der Reime, so eisig und hart die Bedeutungen sind. Aus einer derartigen Abwendung vom Leben, von der Hoffnung und von der Dichtkunst kann schließlich nichts anderes hervorgehen als innerste Sammlung, und das heißt: Anhäufung von neuen schöpferischen Trieben.

Das Gedicht A se stesso ist eine Form von Selbstkonzentration und bedeutet in Leopardis Werk den Abschluß eines poetischen Zyklus, nicht das Ende seines Dichtens.

* * *

Ob Consalvo im Anschluß an Amore e Morte entstand, oder nicht vielmehr eine Jugendarbeit ist, läßt sich schwer entscheiden. Da es sich um eine der schwächsten Leistungen Leopardis handelt, scheint mir die Frage von geringer Bedeutung. Die Eingebung des Consalvo dürfte eine wesentlich andere als die der eben besprochenen Gruppe sein. Man sieht einen Schwärmer vor sich, der an höllische Qualen im Jenseits glaubt und um den Preis der letzten Liebesgunst Verdammnis und Folter auf sich nehmen will, einen in schwüler Begierde befangenen Menschen. Es ist kaum denkbar, daß ein Held der reinen Geistesliebe, wie er im Pensiero dominante und in Amore e Morte sich kund tut, in diese romantische Maske schlüpft. — Aber wenn nicht in die Gestalt, so hätte der Dichter vielleicht in die Situation dieses Consalvo wenigstens seinen Gemütszustand von damals (1831 und 32) verkleiden können. Denn Liebe und Tod

sind hier wie dort verschwistert. Nur daß es in Amore e Morte die Liebe ist, die den Mut zum Sterben erweckt, während Consalvo durch die Nähe des Todes zum Liebesgeständnis ermutigt wird.

Ma ruppe alfin la morte il nodo antico
Alla sua lingua . . .
»Ancora e sempre
Muto sarebbe l'infinito affetto
Che governa il cor mio, se non l'avesse
Fatto ardito il morir.«

Der Fall des verschämten, in Schüchternheit dahinsiechenden Liebhabers — schiavo e fanciullo per troppo amore — ist in der Minnelehre von Amore e Morte kaum vorgesehen, jedenfalls nicht ausdrücklich erwähnt. Dergleichen könnte höchstens stillschweigend eingeschlossen sein in die allgemeine Betrachtung: Anco sovente . . . cede il corpo frale Ai terribili moti, e in questa forma Pel fraterno poter Morte prevale. So kann man sich zwar denken, daß Leopardi in der lyrischen Stimmung von 1832 ein verborgenes Jugendgedicht, oder einen Entwurf »Consalvo« wieder hervorgeholt, vielleicht überfeilt oder gar umgearbeitet, aber schwerlich, daß er ihn erst jetzt geschaffen hat. Als erste Konzeption paßt er am besten in die Nähe des Sogno (1821).[85] Wie jenes Sogno-Mädchen ist Consalvo's Elvira eine literarische, nicht eigentlich poetische Traumgestalt, obschon sie nicht rein leidend wie jene, sondern als eine verführerische Schönheit erscheint, ein Schaustück — conscia del suo poter — wie man es nicht aus der Innigkeit des Herzens, sondern aus der Eitelkeit des Phantasierens heraus zu

schauen pflegt. Daß in diesem königlichen, schönheitsberühmten Weibe nun, das einen Sterbenden anblitzt, mit einem »guardo di mille vezzi sfavillante«, das Mitleid lebendig oder vielmehr sichtbar wird, äußerlich wird, daß sie erbleicht, daß man ihren Busen wogen hört, daß sie, einem Bilde gleich, sprechen will und doch nicht spricht, daß sie lange und geduldig anhört, was der Verschmachtende auf dem Herzen hat, daß die Antwort auf seine letzte Bitte kein Wort, sondern eine schöne Gebärde ist, daß sie auch im Kusse noch ein Bild darstellt — tutta benigna e in vista d'alta pietà — dies alles kennzeichnet ihre Gestalt als ein Geschöpf der Phantasie, als ein Wunschbild der Augen und der Sinne, nicht des Herzens. Zwar hat sie ihre inneren Regungen, will widersprechen, aber widerspricht nicht, zaudert, aber versagt nicht; so daß ihr ganzes Gefühlsleben schließlich doch nur vom Wunsche des Liebenden gegängelt wird. Sie ist ebensosehr die Beute wie die Herrin ihres Opfers: eine blasse Idealgestalt. Sie ist »la Sua Donna«, aber heruntergezogen in eine anekdotische Situation, in der sie sich wie eine literarische Reminiszenz ausnimmt: keine fleischgewordene Göttin, sondern eine vergottete Krankenpflegerin. Was Wunder, daß die Quellenforscher an alles Mögliche durch sie erinnert wurden, an Werther, Ortis, Tasso, Jaufre Rudel, an Silvera und Osmino in Grazianis Conquisto di Granata, an Arcita in Boccaccios Teseide, an die neunte Novelle im Heptameron der Margarethe von Navarra, an Petrarcas Laura und an die Francesca da Rimini des Silvio Pellico sogar.

Auch Consalvo selbst ist eine melodramatische, eher geträumte als geschaute Gestalt: seine Elvira sonach beinahe nur der Traum eines geträumten Träumers noch. Daher die Hyper-Poesie dieser Dichtung. Sie ist sozusagen zweimal stilisiert: als Vision eines Leopardi und als Vision eines Consalvo: das erstemal klassisch, das zweitemal romantisch empfunden. Ein echter Consalvo hätte seine Gefühle weniger klar und umständlich aussprechen müssen, weil er noch ganz in ihnen befangen ist. Der Kuß wäre ihm Alles und der Rest Schweigen gewesen. Dem echten Leopardi aber ist die Aussprache Alles, weshalb er seinen Consalvo nach gekostetem Kusse ein umständliches Geständnis ablegen läßt, das sich in der seelischen Lage des Helden erübrigt und nur für die Lage des Poeten noch gelten kann. Weniger Poesie, weniger Kunst wäre hier mehr gewesen; denn Consalvo ist nicht der Mann, um sich selbst so rein zu erkennen und auszusprechen, und Leopardi nicht der Mann, um in der Seligkeit des Kusses sich aufzulösen. Man hat den Eindruck, daß Consalvo einer schönen Sentenz zu liebe auf exemplarische Weise philosophiert und stirbt:

Due cose belle ha il mondo
Amore e morte.

Er stirbt dem Leser diese Maxime vor; daher man ihm sein Sterben nicht recht glauben mag.

Von hier aus gesehen, ist nun freilich die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß das Gedicht als eine Art lehrhafter Fabel zu Amore e Morte gedacht wurde. Auf jede Weise, auch seiner Entstehung nach,

erscheint es nun zweideutig: halb als späte Überarbeitung einer Jugendelegie des Jahres 1821, halb als ein um 1832 erfolgter Rückfall aus dem heroischen Stil in die literarische Schwärmerei von ehedem. Ich sehe nicht, wie diese zwei Auffassungen sich gegenseitig ausschließen sollen. »Consalvo« hat ein doppeltes Gesicht.

* * *

Noch weniger als Consalvo gehört Aspasia dem Zyklus der heldischen Geistesminne zu. Zwar knüpft diese Dichtung stofflich und, da sie im Frühjahr 1834 entstand, wohl auch noch zeitlich daran an; kraft ihrer frostigen Eleganz aber rückt sie weit von jenen religiös getönten Gesängen ab. Nachdem der platonisierende Schönheitsglaube zusammengebrochen ist, bleibt vom Griechentum nur das Gewand noch übrig. Darum fällt die hellenische Stilisierung jetzt unmittelbar auf. Das Bild der Aspasia in ihren glänzenden Pelzen und schimmernden Gemächern ist halb antik, halb französisch empfunden. Der Poet, am Meeresstrande ruhend, über Welt und Leben nachlässig lächelnd, in der Haltung eines schadenfrohen Aufklärers, grenzt an gallische Pose. Und doch muß diese vornehme, höhnische Gefaßtheit und Gelassenheit, dieses neghittoso immobile, wirklich empfunden sein. Nur ein Mensch von Welt, in philosophischer und künstlerischer Bildung gereift wie Leopardi, kann es im Zustand des völligen Bankrottes behaupten und mit solcher Sicherheit zur Schau tragen. Dies alles verleiht dem Gedicht einen wesentlich weltlichen, um nicht zu sagen mondänen Grundton, wie ihn der Titel

Aspasia, der Name einer antiken Weltdame — dotta allettatrice — ankündigt. Die landläufige Auffassung, daß das Ganze eine gesellschaftliche Rache sei, die der abgewiesene Liebhaber an der »schönen Fanny« nehme, liegt daher nahe. Sie trifft aber nur eine Außenseite, nicht den Kern der Sache. Die wahre Absicht, d. h. der eigentliche Gegenstand ist vielmehr derselbe wie im Pensiero dominante, nur eben nicht mehr mit dem Auge des Gläubigen, sondern des enttäuschten Weltkindes geschaut. Was dort eine innig geheimnisvolle Einheit war, fällt nun weit auseinander: das göttliche Bild und das sterbliche Weib. So springt als besonderes Thema dieser neuen Dichtung über einen alten Gegenstand das Auseinanderklaffen von Ideal und Wirklichkeit heraus. Zu zeigen und sich und der einstigen Geliebten vorzurechnen, wie die Einheit ein Irrtum und nichts als eine Art unwillkürlicher Sinnestäuschung war, für die niemand kann, weder Er, der sie voraussah und ihr dennoch verfallen mußte, noch Sie in ihrer ahnungslosen weiblichen Beschränktheit, diesen Nachweis zu führen, bereitet dem Künstler eine wesentlich intellektuelle Freude. Kein Vorwurf, keine Bitterkeit, sondern Genauigkeit des Denkens, Unterscheidens und Zuteilens der Rollen im Naturspiel des Mißverständnisses, und dementsprechende Geschliffenheit des Ausdrucks.

Die Freude über eine so reinliche Entwirrung könnte wohl eine Beimischung von Nachsicht und gutmütigem Scherz ertragen, wenn der Dichter, wie er behauptet, in der Tat sein Mißgeschick verwunden hätte. Aber er ist aufs Tiefste getroffen, und

nicht nur in seiner Eigenliebe, in seiner Liebe sogar. Er hat das Bedürfnis, nun seinerseits zu verletzen und bloßzustellen: ein unbewußter, uneingestandener, darum desto elementarerer Drang. Die Dichtung ist daher mehr als ein Gesang der Rache, sie ist die Rache selbst, eine innere, ungewollte und unentrinnbare Rache, eine Abrechnung. Die Sache wäre harmloser geworden, wenn Leopardi ein Rügelied oder eine Invective oder Satire geschrieben, seinem Groll den rednerischen Ausbruch gegönnt und die Ziereréien des Weibes gegeißelt hätte. Dies aber hat er in sich hineingewürgt und hat die Rache kalt und giftig werden lassen. Denn nur im kalten und giftigen Zustand konnte sie zum vollendeten Kunstwerk gedeihen. Man sieht, um wieviel wichtiger diesem Künstler die Rundung seines Stils als das Wohlbefinden seines Gemütes und — leider — die weibliche Ehre seiner Geliebten war. Weiß er ihr doch nichts Feineres ins Gesicht zu werfen als das rohe, zu allen Zeiten gemeinplätzliche Wort vom »physiologischen Schwachsinn des Weibes«. (Der Ruhm, diese neue Formulierung gefunden zu haben, gebührt einem medizinischen Nachzügler von Arthur Schopenhauer, namens Möbius.) — Die Veröffentlichung des Gedichtes — im Jahre 1835 erfolgt — war sonach — ich will nicht sagen eine böse Tat, aber das, was man in Italien una cattiva azione nennt. Die Konzeption des Gedichtes, auch seine Ausgestaltung kann selbstverständlich nur als Kunstwerk, nicht als sittliche oder unsittliche Handlung beurteilt werden.

Jeder geschmackvolle Leser wird die vollendete

Eleganz des Gedichtes anerkennen. Eleganz ist weltliche Ausprägung der Schönheit. Leopardis Aspasia bedeutet in der Tat die Verweltlichung und profane Auflösung jenes Schönheitsglaubens, aus dem die vorigen Gesänge hervorgegangen sind. Über dem Meer, auf der Erde, im Himmel sieht der Dichter jetzt nur die Abwesenheit des Göttlichen noch. Da sein Herz von der Liebe verlassen wurde, entseelt sich ihm das Weltall. Die Vollständigkeit und geräuschlose Glätte dieses Göttersterbens läßt ahnen, wie groß, wie fromm und unendlich seine Liebe war.

Non sai
Che smisurato amor, che affanni intensi,
Che indicibili moti e che deliri
Movesti in me.

Alles, was die Überfülle des Herzens nicht hat sagen, jubeln und weinen können, wird jetzt, da es leer ist, ahnungsweise ermessen; etwa so wie man aus der Tiefe und Weite eines großen Kohlenlagers die Fülle und Gewalt des Baumwuchses und der rauschenden Wälder erschließt, die auf diesem Lande gewuchert haben müssen, vor vielen Jahrtausenden. Zu einem solchen Erschließen gehört Erfahrung, Wissen und Verstand. Ähnlich läßt diese abgekältete Dichtung nur durch Nachdenken und Reflexion hindurch die leidenschaftliche Glut verstehen, durch deren Erstarrung sie ein glänzender Kristall geworden ist. Zwischen Aspasia und dem Pensiero dominante liegt eine Pause, die man dem geistigen Zeitraum nach auf eine Ewigkeit bemessen könnte, die das Innenleben des Dichters aber in weniger als drei Jahren durchlaufen

hat. Menschenherzen versteinern rascher als Pflanzen, besonders wenn die Phantasie dabei mithilft. — So mag man lebensgeschichtlich diese Dichtung noch zu dem Zyklus der heroischen Liebeshymnen rechnen. Künstlerisch steht sie ihnen so ferne wie ein griechisches Frauengemach einem griechischen Tempel, oder ein Boudoir einer Kathedrale.

5. Die lyrische Meditation

Es wird nun stiller in Leopardis Brust. Seine Briefe werden seltener, seine Tagebuchblätter bleiben leer. Unmittelbare Erfahrungen und Aufgaben des Lebens treiben kaum mehr ein lyrisches Motiv in ihm hervor; es sei denn, daß sie ihn zum Nein-Sagen, zur Satire veranlassen. Nur aus der Beschaulichkeit und aus dem Nachdenken noch, aus den natürlichen und überzeitlichen Schauplätzen des Lebens quillt ihm der Gesang. Ein antiker, ein moderner Grabstein, ein Monduntergang, die Landschaft des Vesuv — sonst nichts mehr — hat ihn in diesen letzten, stillen und schweren Lebensjahren lyrisch angesprochen. Die idyllisch elegischen Zustände und Eingebungen der Jugend überkommen ihn wieder, nur daß sie sich jetzt zur Meditation erweitern; denn das begriffliche Denken ist übermächtig in ihm geworden. Es bedroht den Körper und die Farbe der Dichtung.

Die Betrachtung Sopra un basso rilievo antico sepolcrale ist eine blasse, beinahe dünne Lyrik. Der Dichter versenkt sich in den Anblick des Grabsteins, der den Abschied eines Mädchens von seiner Familie darstellt: — vielleicht ein Bild, das er im

Museum zu Neapel gesehen hatte. Die Innigkeit, Anmut und fromme Seelenstärke des alten Werkes ist ohne ein Wort der Beschreibung vor unser Auge gezaubert. Schritt für Schritt schmeichelt der Betrachter sich in die Handlung und ihren Sinn hinein. Zuerst als Neuling mit teilnehmender Frage: Dove vai? chi ti chiama? . . a queste soglie tornerai tu? als wüßte er nicht, was vorgeht. Und doch gehört er mit dem Herzen zu der Familie schon, aus der das sanfte griechische Mädchen scheidet. Er stellt sich schwankend über die Bedeutung des Todes, über die er so oft doch nachgedacht und längst ins Reine gekommen ist. — Also nur ein Kunstgriff? eine Redefigur? Nein. Denn was das antike Grabrelief ihm zeigt und was ihn hier als etwas völlig Neues, Unfaßliches überkommt, ist nicht der Tod als das vertraute Aufhören des Lebens, sondern der Tod als Abschied von der Familie und als das untröstliche Überleben der Angehörigen. Plötzlich ist ihm von der Seite der Anhänglichkeit her das Sterben zu einem neuen, schmerzvollen Rätsel geworden. In dem alten Marmor stellt sich ihm die Fühlung wieder her, die er als Geistesheros der übersinnlichen Liebe und als Aufklärer und Spötter verloren hatte, die Fühlung mit der menschlichen Familie. Nachdem der Schönheitskult ihn stolz und einsam gemacht hat, wird er durch die leiseste, rein beschauende Berührung mit einem fernen Rest antiken Familienkultes wieder ein mitfühlender und kindlicher Mensch. Nicht der Abschied von den Seinen, nicht der Tod des leiblichen Bruders, der ihm so nahe gegangen war, ein uralt verwitterter Grab-

stein löst ihm die Zunge. So übermäßig zart ist die Stimme seines Herzens geworden, daß sie nur dem fernsten und anonymsten Schmerz noch antworten mag.

Unter dem Anhauch dieser weichen, beinahe telepathischen Ergriffenheit nimmt sogar die Natur, die tückische gleichgültige Macht, die ihm längst zur fremden Feindin geworden war, einen vorübergehenden Abglanz von Mütterlichkeit wieder an. Und er spricht, rechtet, handelt, marktet und schmeichelt mit ihr wie ein spitzfindiges, rechthaberisches, hilfloses Kind. Diese »come, ahi come, o natura, il cor ti soffre ...« diese »perchè, ahi perchè? .. come il consenti? .. perchè almen non ..?«, diese nutzlos flehenden und protestierenden Fragen sind wie die letzten Anstrengungen eines Gebetes an die Natur, hinter dem der Zweifel und ein steinernes Wissen stehen. Zum Schluß treten sie hervor, und die prosaische Gewißheit verschlingt lautlos mit einem grauen Schlund das Geflatter der lieben Gefühle.

Ma da natura
Altro negli alti suoi
Che nostro male o nostro ben si cura.

So neutral und unpersönlich wie diese Wahrheit ist die Satzkonstruktion. Das Zeitwort si cura stellt die Handlung medial dar. Die Natur ist nicht einmal das grammatische Subjekt ihres Wirkens. Das Subjekt ist das andere, das altro, unseren Angelegenheiten Fremde, das Nicht-Menschliche; daher die Natur in ihrem Gehaben nur insofern bei sich selbst ist, als sie uns abgewandt ist. Das suoi, grammatisch über-

flüssig, erscheint nur als ein psychologisch berechtigtes Possessivum, denn nur psychologisch, nicht grammatisch ist natura Subjekt. In dieser Ausdrucksform steckt der Gedanke, daß wir es sind, die der Natur eine Seele oder eine Menschlichkeit unterschieben, während sie an und für sich ein Neutrum, ein Medium, ein Abstractum, ein Nichts ist.

Durch den zweiten Teil des Gedichtes hin, etwa von Vers 44 ab, vollzieht sich der Vorgang, daß in demselben Maße wie die menschliche Familie als hilflos und elend empfunden wird, deren Herrin, Feindin und Quälerin sich entseelt, um schließlich als caput mortuum in ihr Nichts zu versinken. Damit kehrt, wenn auch nicht die Stimmung, so doch das Bewußtsein zu jenem Gleichmut zurück, mit dem der antike Meister sein Grabbild formte. So schlägt diese Dichtung von der griechischen Frömmigkeit zum modernen Determinismus, vom Idyll zur Meditation und von der Poesie zur Prosa eine aus Nachdenken und Nachfühlen zierlich gesponnene Brücke. Man kann sie auch einer Blume vergleichen, die aus hartem Felsgestein ihren feinen Duft und ihre silberne Farbe gesogen hat, nicht auf fettem Boden, sondern am letzten Saum einer Wüste gewachsen.

Das alte Motiv Leopardis, der Hingang eines schönen jungen Weibes, erfährt seine letzte Durcharbeitung in der zweiten Meditation: Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima (1834/5). Die Frau unter der Erde ist eine Unbekannte, keine Silvia, Nerina noch Teresa. Nichts Besonderes oder Persönliches weiß

man von ihr; nicht einmal eine Abschiedsszene mehr, nur das allgemeinste Ergebnis tritt ins Bewußtsein: die Schönheit, im Marmorbilde noch erkennbar, im Fleische gestorben und verdorben. Aber Leopardi sinnt und trauert nicht wie ein mittelalterlicher Büßer der Hinfälligkeit des Fleisches nach; er spielt auch nicht die Herrlichkeit des Geistes dagegen aus. Er faßt die Schönheit als eine Art geistiger Fleischlichkeit oder sinnlicher Geistigkeit, als etwas, das ins Unendliche hinauswirkt, aber so zerbrechlich und flüchtig ist wie ein musikalischer Akkord. Hatte er doch an Aspasia erfahren, wie das Ideal noch rascher verflackern kann als die fleischliche Blüte des Weibes. So ist er nun von dem Gefühle besessen, daß mit dem schönen Körper zugleich der Formgedanke, das ammirabil concetto vergeht, das sein Anblick erzeugt hatte. Es ist in der Tat ein Gefühl, kein haltbarer Gedanke; denn das Grabmal selbst spricht dagegen; es widerlegt durch sein bloßes Dasein die Meinung, daß die ideale Schönheit so vergänglich sei wie die natürliche. In der Dichtung aber hat das Gefühl, hat die Meinung, auch wenn sie irrig ist, das Vorrecht. Dieses neue, am Grabmal erwachte Gefühl hält es mit dem warmen pulsenden Leben und hat sich abgewendet von der Vergötterung der Schönheit und der Kunst: wodurch das Ideal nur als augenblickliche Effloreszenz des Lebens oder als ein harmonischer Zufall erscheint, der alsbald zerfließt. Die Verlängerung oder Fixierung eines solchen Zufalles durch das Bild kann nur als starre und leere Hülse gelten und steht nun da wie ein sinnlos festgehaltener Götze:

simulacro della scorsa beltà — immobilmente collocato invano, muto, mirando dell'etadi il volo. Nicht die schaffende, jagende Freude des Lebens, nur der Schmerz verweilt dabei: tal fosti. Statt die Schönheit zu verwahren und zu behüten, weist das Bild zurück und hinab auf Vergangenheit und Verwesung und vergiftet und steigert den sinnlichen und geistigen Schönheitsdurst mit dem Gefühl der Unwiderbringlichkeit. Wie diese Frauenschönheit wird jetzt das Verlangen nach ihr zu etwas Vorübergehendem und Zufälligem. Es ist ein Knistern und Verlöschen des Lebensfunkens,

in nulla
Torna quel paradiso in un momento.

Nachdem das Ideal gefallen ist, verpuffen die höchsten Augenblicke des Lebens, des Liebens und Denkens wie Feuerwerk. In dieser Dichtung ist alles zu bloßem Schauspiel geworden und das Leben nur noch als Phänomen gesehen. Man hat ein Spiel von lieblichen Lichtkurven, die aufsteigen und wieder versinken in der Nacht, eine Musik, die am ewigen Schweigen vorbeizieht. Von den sinnlichen Schönheiten der Welt ist nur der hinschwindende Schimmer erfaßt: quel dolce sguardo, che tremar fe'... quel labbro, ond'alto par, come d'urna piena, traboccare il piacer, — quel collo, cinto già di desio ... splendor vibrato su queste arene... d'aurei mondi segno ... visioni altere: Ansätze und Nachklänge, die von der Buntheit der Welt nur das Aufglühen und Erbleichen, den Austritt aus der Nacht und die Rückkehr in sie vergegenwärtigen: moti e pensieri... e desti e spenti.

Dieses Licht- und Schattenspiel der Erscheinungen aber verläuft so ruhig und anmutig bewegt, daß der Leser eine reiche Farbenskala zwischen hell und dunkel selbsttätig hinzudenkt. Der Drang des ganzen Gesanges geht auf Beschaulichkeit. Man steht außerhalb des sinnlichen Lebens, man sieht es in der Tat nur als Schattenspiel, empfindet es aber in seinem ganzen Wandel von der Jugendpracht des Fleisches bis zum Kote der Verwesung, vom angelico aspetto bis zur vista vituperosa.

Leopardi hat seine Dichtung nunmehr fast ganz aus den eigenen Erlebnissen und Wünschen herausgehoben. Es wäre ihm leicht geworden, in einer bunten Reihe von Weltbildern die Vergänglichkeit der Dinge glitzern zu lassen und allerlei wundersame Schauspiele des Lebens mit gelassener Meisterhand zu entrollen. Von diesem Spiel mit den Seifenblasen der Phantasie legt manche anschauliche Szene der Paralipomeni Zeugnis ab, an denen er damals (1834—37) arbeitete. Auf die Dauer aber war es nicht seine Sache, nur das Geschaute und nicht mehr Erlebte in virtuosen Gesängen abzuwandeln. Darum nähert seine Lyrik zugleich mit seinem Lebensmute sich dem Ende.

Il tramonto della luna, kurz vor, oder wahrscheinlich nach der Ginestra entstanden,[86] stellt den letzten Schwebezustand dar zwischen vergangener Jugendfreude und erwartetem Tod. Landschaftsbilder und Naturvorgänge haben hier nur noch den Wert von Gleichnissen. Wie das Spiel des Lichtes mit dem Untergang des Mondes erstirbt, so entfärbt sich das

menschliche Leben mit dem Hinschwinden der Jugend; aber während auf den Mond die Sonne folgt, erwartet uns Menschen nach einem lichtlosen Greisenalter das Grab. Das Greisenalter als Vorspiel des Todes steht im Mittelpunkt der Betrachtung. Das Greisenalter, ein blasser Begriff, an den sich die verschiedensten Vorstellungen und Gefühle knüpfen können, gilt Vielen als etwas Verehrungswürdiges und Segensreiches; für Leopardi ist es das »Äußerste aller Übel«, ein Werturteil, das er gewiß nicht aus eigener Erfahrung haben konnte, das nur ein Vorgefühl bei ihm war. Indem er nun das Jungsein durch dieses Vorgefühl des Altwerdens hindurch anschaut, wird es ihm zu etwas geisterhaft Schönem. Nicht unter pralles Sonnenlicht, in den Silberschein des Mondes rückt er die Lebensfreuden der Jugend, die nun zu geheimnisvollen trügerischen, glitzernden, fernen, ungreifbar zarten Erscheinungen sich verweben.

E mille vaghi aspetti
E ingannevoli obbietti
Fingon l'ombre lontane.

Unnahbare Dinge wie Gebirge und Wasser umrahmen das hingehauchte Bild, bei dem einen frösteln könnte, wenn nicht der Südwind darüber, vertraute Hecken, Hügel und Landhäuser und das Geäst eines nahen Baumes dabei wären. All das wird durch die Wortfolge dem Auge derart vorgeführt, daß auf das Ferne und Weite das Nahe kommt und dann das Ganze sich ins Unbestimmte wieder verliert. Indem man die Wahl hat, ob der Mond hinter dem Apennin oder hinter den Alpen oder im Tyrrhenischen Meere

versinkt, wird die Orientierung ungewiß, und das Heimatsgefühl hängt sich an das italienische Volkslied, das aus der Nacht zum Lichte hinaufsteigt. Dann, in der zweiten Strophe, wiederholt sich, aber kürzer, rascher, in Wertgefühle umgesetzt, dasselbe Spiel verblassender Farben, das Spiel unseres Alt- und Fremdwerdens auf Erden. Meta e ragione, die Richtung des Lebensweges geht in der Dämmerung verloren.

Der Dichter scheint gespürt zu haben, daß diese Anschauung erst hätte bewiesen werden müssen. Denn erfahrungsgemäß finden sich bejahrte Menschen mit der Zeit immer sicherer in die Gewohnheit und Richtung ihres Lebens hinein. Die Orientierung wird ihnen umso leichter, als sie das Ziel ihres Wandels gar nicht mehr fähig wären zu ändern. Aber als echter Dichter fällt Leopardi nicht aufs Beweisen, sondern wird leidenschaftlich, klagt die Götter an, lacht auf und rechtet mit dem Himmel, nicht mit dem Leser. Daß es ein Räsonnement der Leidenschaft ist, verrät sich im Ausdruck. Mit dem zweimaligen ironischen *troppo*, mit der Wiederholung von *trovare*: degno trovato . . . ritrovàr gli eterni, verbohrt sich der Dichter in einzelne Wörter, mit den Konjunktiven der Vergangenheit: *durasse*, *non si desse*, *ove fosse* in bestimmte Verbalformen. Die Götter, diese ewigen Folterer der Menschheit, haben nur den *Einen* Gedanken, daß es hinieden kein Glück geben darf, gleichviel ob es ihre Meinung, ihre Absicht, ihr Beschluß oder ihre Verfügung ist. Selbstverständlich glaubt der Dichter weder an diese Götter, noch an

ein Meinen oder Wollen bei ihnen. Es ist die Leidenschaft, die ihn diesen Mythos erfinden läßt. Seine Götter sind die Schöpfung seiner Gereiztheit, und nur allmählich, unwillkürlich nimmt die feindliche metaphysische Macht die Gestalt von Göttern für ihn an. Erst unpersönlich: lassù, decreto, werden sie zu intelleti immortali und gli eterni. Nachdem die Erregung, deren Ausgeburt sie sind, sich gelegt hat, erscheinen sie im Schlußvers als alte bekannte mythische Verkleidungen: als Dei.

Segno poser gli Dei la sepoltura.

Der Groll des Dichters hat sich zu der Wehmut seiner Griechen zurückgefunden. — Mit der letzten Strophe, in der Betrachtung des Wechsels von Nacht und tagesklarer Sonnenglut beruhigt sich das Vorgefühl des Alterns zu der Gewißheit des Todes, und der lyrische Schwebezustand endigt auch hier im Ergebnis einer prosaischen Wahrheit.

Diese Meditationen haben ihren schwarzen Schlußpunkt, schwingen nicht weiter, wie die heroischen Gesänge, runden sich nicht zurück in die Anfangsstimmung, wie die Idyllen und Elegien. Das Lebensgefühl, aus dem sie auftauchen, ist eben nur augenblicksweise noch ein lyrisches. Es bedarf daher eines außerordentlichen Aufwandes von Kunst, sobald der Dichter, wie in der Ginestra, ein Werk schaffen will, das mehr sein soll als ein vorübergehender Aufschwung aus der Nüchternheit seines Philosophierens.

Der Eindruck, den die Ginestra von jeher auf die Leser gemacht hat, ist kein einheitlicher. So einig man sich in der Bewunderung der hier entfalteten

Meisterschaft sein mag, so bleibt man doch im Unklaren, ob man mit einer Lehrdichtung, beziehungsweise Satire, oder mit einem oder mit mehreren lyrischen Prachtstücken zu tun hat. Man hilft sich, indem man Lehrdichtung und Lyrik unter dem Namen »Meditation« oder »philosophische Poesie« zusammenfaßt. Aber die Ginestra ist keine Meditation in dem Sinne der drei vorhergehenden Dichtungen. Dort waren es Zustände der Nachdenklichkeit oder Perplexität im Angesicht von Gräbern und Landschaften, erregte Zustände, in deren schrittweiser Schlichtung sich das Gemüt in dem Maße beruhigte, wie der Gedanke sich klärte, das Weltverständnis sich durchrang, die Lyrik sich erschöpfte und durch ihr bloßes Verstummen schließlich dem Verstande das Feld überließ, das Feld des Schweigens. Am Schluß der Ginestra angekommen aber, heißt der Rest nicht »Schweigen«, sondern »Handeln« und »tätig sein«, »Zugreifen« und »Zusammenstehen«, daher der vorausgehende Zustand nicht wohl ein meditativer, sondern ein deliberativer gewesen sein dürfte.

Und doch weisen die Umstände, unter denen das Gedicht entstand, auf eine wesentlich meditative Einstellung hin. Zuerst im Frühjahr und dann wieder im Spätjahr 1836 wurde Leopardi von seinem Freund Ranieri aus Neapel hinweg, wo die Cholera wütete, in ein Landhaus am Abhang des Vesuv gebracht, das zwischen Torre del Greco und Torre dell'Annunziata gelegen, eine wunderbare Aussicht über den Golf und nach dem Berge gewährte. Auf weite Strekken hin blüht dort im Mai der Ginster. Der Dichter

liebte es, in der Umgebung zu spazieren und vom Pächter des Landhäuschens Ferrigni, wo er zu Gaste war, von dessen Frau und Kindern sich die Geschichten des schönen, unheimlichen Berges ›i racconti e le leggende vulcaniche‹, wie Ranieri sagt, erzählen zu lassen. Ein Schauspiel großartiger Verwüstung und Einsamkeit, gemildert und verstärkt durch das gesellige Blühen der duftenden Ginsterbüsche, sprach täglich zu seinem Gemüt. — Die Geschichte der modernen Lyrik ist voll von ähnlichen Ruinenstimmungen. Sie ist auch voll von Beispielen dafür, daß aus dem Sinnen über große Zerstörungen der Gedanke an die aufbauende Kulturarbeit des Menschen sich erhebt, mit andern Worten: daß die Meditation umschlägt in Deliberation, die Lyrik in Rhetorik, das Schauen in ein Predigen und Mahnen. Ein solcher Übergang, psychologisch wie logisch sehr nahe liegend, hat seine Vorteile und seine Gefahren. In denkwürdiger Weise hat ihn C. F. Volney in seinem Buche Les Ruines (1791) sich zunutze gemacht; nur daß es keine Dichtung ist, sondern ein ziemlich platter Traktat über die Art, wie die menschliche Gesellschaft durch Natur und Vernunft zur Glückseligkeit geführt werden soll. Der Verfasser, in der Wüste von Palmyra wandernd, sieht täglich verlassene Felder und zerfallene Städte, wo einst eine üppige Kultur geblüht hatte und jetzt das starre Gebirge Syriens eine trostlose Einöde umsäumt. Je m'assis sur le tronc d'une colonne et là, le coude appuyé sur le genou, la tête soutenue sur la main, tantôt portant mes regards sur le désert, tantôt les fixant sur les

ruines, je m'abandonnai à une rêverie profonde. Aus diesem nachdenklichen Zustand wird der um die Menschheit besorgte Franzose durch ein Gespenst, in dem er alsbald »le Génie des tombeaux et des ruines« erkennt, herausgerissen, über die Wolken entführt und durch weltgeschichtliche Schauspiele von Kriegen und Revolutionen, vor allem aber durch kluge Reden in bündigster Weise darüber aufgeklärt: sur quels principes enfin doivent s'établir la paix des sociétés et le bonheur des hommes. Leopardi hat diesen seichten Apokalyptiker der Vernunft und des Optimismus in den Jahren 1823 bis 25 mit großer Aufmerksamkeit gelesen.[87] Ich müßte mich sehr täuschen, wenn er sich seiner nicht wieder bei der Abfassung der Ginestra erinnert hätte. Jedenfalls konnte er ein so kräftiges, unbekümmertes und suggestives Umschwenken vom Ruinenschauer zum Kulturprogramm kaum bei einem zweiten der ihm vertrauten Autoren wieder finden. — Dazu kommt nun freilich, daß sein eigener Vetter Terenzio Mamiani della Rovere mit einem ziemlich geschwollenen Ausdruck seines katholischen Weltvertrauens ihm auf die Nerven gegangen war. Dieser hatte in einem Widmungsschreiben zu seinen mittelmäßigen Inni sacri (1832) von der herrlichen göttlichen Bestimmung gesprochen, der das Menschengeschlecht entgegenreife: chiamato a condurre ad effetto con savia reciprocanza di virtù e di fatiche le sorti magnifiche e progressive dell'umanità. In Leopardi stieg der ganze Widerwille wieder auf, den er seit Jahren gegen das Fortschritts- und Freiheitsgerede der katholischen Liberalen auf der Leber

hatte. Eines neuen Ausdrucks dieser seiner Gereiztheit hätte es kaum mehr bedurft, nachdem sie sich, wenigstens für unseren Geschmack, hinlänglich entladen hatte in der Palinodia, in den Nuovi credenti und in den Paralipomeni.

So ist Leopardi durch verschiedene Umstände und Anlässe getrieben worden, ein Schauspiel, das seine Phantasie erfüllte, mit Überzeugungen und Lehrmeinungen, die seinen Charakter bewegten, zu einem einzigen Kunstwerk zusammenzuarbeiten und uns in seiner Ginestra eine Art poetischen Testamentes zu hinterlassen. In der Tat ist von allen Dichtungen Leopardis diese die umfassendste, inhaltsreicheste, für seine menschliche Persönlichkeit bezeichnendste. Sämtliche Motive seines bisherigen Schaffens, die ihm zuvor nur in Reinkulturen gediehen waren: Idyll, Elegie, heroischer Hymnus, Meditation und Satire sollten jetzt einmal zum Einklang kommen. Die künstlerische Bewußtheit und Ökonomie, mit der dieser Verschmelzungsversuch bewerkstelligt wird, muß selbst von denjenigen, die ihn für mißlungen halten, bewundert werden.

Die Ginsterblume hat in dem Gedicht eine doppelte Bedeutung. Sie ist fior gentile ... quasi i danni altrui commiserando ... d'afflitte fortune ognor compagna, ein seelenvolles, duldendes, mitleidiges, zartes und tapferes, zähes und duftiges kleines Naturkind und ist durch eben diese Eigenschaften ein unbewußtes Vorbild gemäßigter, instinktsicherer Lebensweisheit und kann den törichten Menschen lehren, wie er nicht sein soll: nicht überheblich, nicht ungesellig, nicht

eingebildet, nicht furchtsam noch kleinmütig. Indem aus der Blume eine solche Lehrmeinung gesogen wird, verflüchtigt sich ihr lyrischer Duft; und andererseits kann der Balsam, den sie abgibt, keine sonderlich kräftigende Wirkung tun. Zu werden wie eine Blume: gefügig und eigensinnig, unbewußt und gleichgültig, das ist ein zweifelhafter Imperativ, ist jedenfalls eher eine Dämpfung und Minderung, keine Steigerung des Lebenswillens. Leopardi hat selbst empfunden, daß mit Tadel, Verneinung und Begipfelung des menschlichen Zukunftsglaubens allein nicht auszukommen war und hat am Schluß seiner Verhöhnung einen Anlauf zur Bejahung und Erfrischung unseres Kampf- und Arbeitsmutes genommen (Vers 148 ff.):

Così fatti pensieri
Quando fien, come fur, palesi al volgo,
E quell' orror che primo
Contra l'empia natura
Strinse i mortali in social catena,
Fia ricondotto in parte
Da verace saper, l'onesto e il retto
Conversar cittadino,
E giustizia e pietade altra radice
Avranno allor che non superbe fole,
Ove fondata probità del volgo
Così star suole in piede
Quale star può quel ch'ha in error la sede.

Aber wie blaß ist dieses Zukunftsbild. Kaum eine Spur von Lebensfarbe. Alles wird an das Wörtchen altra gehängt. Man erfährt nicht, in welcher Art etwa das bürgerliche Zusammensein, die Gerechtigkeit und Pietas sich betätigen werden, sondern nur daß sie

eine andere Radix bekommen sollen. Damit ist für unsere Vernunft zwar sehr viel gesagt; denn die Radix, die Grundlage ist alles; aber die Anschauung bleibt leer, denn nichts entzieht sich dem Auge so sehr wie die ethischen Voraussetzungen, die Gesinnung. Diese Gesinnung allerdings wird ausgiebig gepriesen als ein Geist der menschlichen Solidarität gegen eine stiefmütterliche Natur, aber für Aufklärung und Versöhnung der Völker kann das Ginsterblümchen kaum mehr als vorbildlich gelten. Das zivilisatorische Motiv hat seinen Ursprung außerhalb des Gefühlskreises der Ginestra-Dichtung und zwar in Leopardis Prosa und Satire.[88] Mitten im Vers 37 öffnet sich der Riß und setzt eine satirische Tirade ein. In einem Atem, in einem Anlauf folgt auf die Vorstellung der duftenden Blume in der Wüste der rednerische Ausfall gegen den katholischen Liberalismus: A queste piagge Venga colui usw. Offenbar wollte der Künstler ein plötzliches Hervorbrechen seines Unwillens durch die metrische Synäresis: consola. A queste piagge — veranschaulicht wissen. Aber welcher Deklamator wird ohne Gewaltsamkeit den völlig neuen Stimmeinsatz der ausbrechenden Polemik in eine rhythmische Einheit mit der verklingenden Beschaulichkeit des Vorausgehenden verflechten können?

Nur langsam und allmählich gelingt es dem Dichter, sein zweites Motiv: die Satire, den Hohn, die Ironie mit seinem ersten: dem mitfühlenden Gedanken zu verschmelzen. Indem der doktrinäre Unwille gegen die katholische Romantik sich stufenweise zu einer Ironisierung der ganzen Menschheit, der Erde und

ihrer Kleinheit erhebt, verliert er seine Enge und wird kosmisch. In der kosmischen Ironie wird das Schicksal verschütteter Städte dem eines Ameisenhaufens gleich, und an die Stelle des Hohnes tritt mehr und mehr ein religiöser Schauer. Dem kleinen Unglück des Villanello von heute gesellt sich das alte Pompei, und über beiden Bildern steht die immer grünende Natur. Pietà und Riso verstummen im Angesicht ihrer ewigen Gleichgültigkeit, und der Mensch rückt auf die Stufe der Pflanze herab.

Die ganze Dichtung ist gewoben aus Mitgefühl und Hohn, Pietà und Riso, die sich einerseits durchaus natürlich zusammenfinden in einem kosmischen oder religiösen Gefühl, während sie andererseits in der aufklärerischen Lehrmeinung auseinanderklaffen.

Es gibt in der Weltliteratur eine uralte Gattung, wo religiöses Gefühl und lehrhafte Tendenz sich die Hand reichen: die apokalyptischen Schriften. Der apokalyptische Zug tritt am stärksten in der vierten von den sieben Tiraden der Ginestra zu Tage: Sovente in queste piagge usw., die als Mittelstück dazu bestimmt ist, das Ganze wie der Schlußstein eines Gewölbes zusammenzuhalten. Die Situation ist hier insofern eine apokalyptische, als der Poet aus überirdischen Gesichten die Autorität zu seiner Verhöhnung und Bemitleidung des Menschlichen schöpft. Freilich sieht er keine übernatürliche Wunderwelt sich auftun, wie die kirchlichen Apokalyptiker. Die »Offenbarung«, die Er erfährt und mitteilt, ist eine sinnlich vernünftige, sie hat sich ihm oft wiederholt: Sovente in queste piagge ... Seggo la notte — und besteht in der

räumlich zeitlichen Unermeßlichkeit des Weltalls. Es ist naturwissenschaftliche Weltanschauung, aber als etwas Geheimnisvolles empfunden. Verzückung, Entrückung und ein Wanken des Erdbodens unter den Füßen fehlt auch in dieser Art Apokalypse nicht. Man hat ungefähr dieselbe Unendlichkeitsstimmung, wie die in dem kleinen Jugendgedicht L'infinito gesungene. Aber dort war es, ohne apokalyptischen Beigeschmack, ein beschauliches Ertrinken des Gedankens in der Unendlichkeit, hier ist es ein Ertrinken mit lehrhaften und polemischen Absichten, wie der echte Apokalyptiker sie zu verfolgen pflegt. Dies eben ist sein Geschäft, daß er uns schwindeln macht, um uns den Kopf zurecht zu rücken, ein widerspruchsvolles Beginnen, durch das die gesamte apokalyptische Literatur zur dichterischen und künstlerischen Halbheit veranlagt ist.[89] So wird auch hier die Süßigkeit der Entrückung durch gleichzeitige Rücksichtnahme auf menschliche Größenbegriffe beeinträchtigt. Der ergriffene Poet kann die Erde, die er schwinden fühlt, nicht loslassen, weil er sie nötig hat, um sie zu strafen und aufzuklären. Demnach können wir dieses Mittelstück seiner Ginestra nicht für den Höhepunkt der Dichtung, wohl aber für das Schlüsselstück halten, wo Lyrik und Satire sich sinnreich miteinander verflechten.

Die Höhepunkte oder die dichterischen Lebenszentren scheinen uns in der zweitletzten Tirade und in den 37 ersten Versen des Anfangs zu liegen. Von diesen aus betrachtet, erscheint die Ginestra nicht mehr als ein kunstvolles Flechtwerk, sondern als ein Nebeneinander von zwei herrlichen Dichtungen:

einem elegischen Idyll, das man Ginestra nennen könnte, und einer gewaltigen tragischen Meditation, die sich ›Pompei‹ oder ›Vesuv‹ überschreiben ließe.

Aber es ist mißlich und eigentlich unerlaubt, einen so kunstvoll geschürzten Knoten entzwei zu schneiden. Zwischen der vierten und sechsten Tirade vermittelt das poetische Bravourstück, das den Ausbruch des Berges schildert. Hier ist die Erregung intellektualistisch und gemütlich, rednerisch und lyrisch zugleich. Durch einen rhythmischen Strom von unerhörter Zugkraft wird der Leser mitgerissen. Von Vers 205 bis 233 ein einziger Atem. Wohl gliedert sich der Gedanke in vier klare Gruppen: 1. der Sturz des Apfels auf den Ameisenhaufen, 2. der Ausbruch des Vesuv über bewohnten Stätten, 3. das Aufblühen neuen Lebens aus der Verwüstung, 4. die dauernde Bedrohung dieses Lebens durch den Berg. Aber in der erregten Phantasie des Dichters läuft das alles drangvoll hintereinander her, und es entsteht das sprachliche Bewegungsgefühl, daß der gehetzte Geist eine tausendjährige Reihe von Katastrophen abgaloppieren muß. Daß es tatsächlich der rhythmische Faktor ist, der hier die Führung hat, mag man daraus ersehen, daß einem der Satzbau erst nachträglich klar wird. Man ahnt mit dem Ohr eine Einheit, die dem Verstande zunächst chaotisch ist und erst durch philologische Besinnung als kunstreiches Gebäude begriffen wird. Die Naturkatastrophen, die Angst und Erregung, mit der sie geschaut werden, ließen sich an und für sich am besten wohl in einem völlig aufgelösten Satzbau mitteilen; aber der Künstler will

die Zügel der Grammatik nicht aus der Hand geben. Er gleicht dem Kunstreiter, der uns vortäuscht, daß das Pferd mit ihm durchgeht, indes er es tatsächlich beherrscht. In dieser Vereinigung von Hingabe und Haltung ist mehr Kunst als Dichtung.

Erst in der folgenden Tirade begibt sich die sprachliche Virtuosität ihres Eigenwertes und geht auf im Dienste der Lyrik. Zwischen dem Ausbruch, der Pompei verschüttete, und dem heutigen Zustand dieser Gegend sieht der Dichter den Zusammenhang jetzt so tief und innig, daß die Größe des antiken Unglücks ewig in das Kleinleben von heute, in die vereinzelten Ängste des Landmanns hereinragt und in der Ruinenlandschaft, im Flug der Fledermaus, im nächtlichen Aufleuchten der Lava unheimlich gegenwärtig fortzittert. Zu der steten Drohung und Spannung, zu der harten gleichgültigen Feindseligkeit der Natur paßt in Wahrheit ein beklommenes Phantasieren und ein berechneter sprachlicher Ausdruck. Hier wird alles, auch das Kleinste, gesehen, behorcht, empfunden und belauert, wie das Wasser, das im Brunnen kocht. Die genießende Hingabe an die Größe des Schauspiels wird nur intensiver und reiner davon. Es gehört zum Wesen des echten Schauens, daß es mit Schauer und Bewunderung durchsetzt ist. Darum paart sich hier mit dem festesten, durchsichtigsten Satzbau der lebendigste Rhythmus. Es ist schlechthin nicht auszuklügeln, ob dieser oder jener die Führung hat. Die fromme Furcht des Naturkindes verschmilzt mit der Helligkeit des modernen Beobachters. Wo die primitivste Religion mit

der Klarheit des Verstandes sich derart zusammenfindet, erledigen sich die kirchlichen Dogmen von selbst. Sie fallen vor dem ewigen Gefühl und der ewigen Vernunft als zeitlich bedingte Lehrmeinungen kraftlos zu Boden. Ihre Bekämpfung erübrigt sich von der Höhe einer solchen Dichtung aus, und jene lehrhaften und satirischen Tiraden verblassen im kosmischen Licht dieses Weltbilds.

Der Versuch, den der Dichter in der Ginestra gemacht hat, seine Satire mit seiner Lyrik zu verbinden, ist ihm nur zur Hälfte gelungen; und der Mißerfolg war kein Zufall. Die Reinlichkeit, Selbstbesinnung und philologische Zucht seines Geistes verboten ihm, auf gut Glück eine Synthese zu wagen und sich blindlings dem Genius zu überlassen. Seine Meisterwerke sind sowenig Zufallstreffer wie seine Fehlgriffe Entgleisungen oder Rückfälle sind. Dergleichen mag es bei Dichtern wie Victor Hugo oder Balzac und anderen geben, die ohne innere Notwendigkeit zu arbeiten lieben, nicht bei Leopardi. Der Weg, auf dem seine Muse wandelt und sein Können sich fortbildet, ist — so hoffe ich gezeigt zu haben — leicht zu übersehen, die Einteilung seiner Gedichte in Stilgattungen verhältnismäßig zwanglos zu bewerkstelligen. Auch die zeitliche Abfolge entspricht im Großen und Ganzen einer Stufenfolge des Künstlertums. Trotzdem ist der Entwicklungsgang, wie wir ihn skizziert haben, mit einiger Willkür zurechtgerückt. Denn immer schlängelt sich zwischen den lyrischen Schöpfungen die unablässige Arbeit des Prosaikers und Satirikers hindurch. Zunächst nur als In-

termezzo die zeitlichen und seelischen Zwischenräume füllend, wird sie später immer vordringlicher und greift, wie wir an der Ginestra beobachten konnten, störend in das lyrische Wachstum hinein. — Leopardi selbst hat dieses freundlich feindliche Wechselverhältnis durch die Anordnung seines Canzoniere einigermaßen angedeutet. Indem er seine Gedichte halb nach stilistischer, halb nach entstehungsgeschichtlicher Reihenfolge aufführt, kommen die lehrhaft satirischen Stücke als Grenzsteine zwischen die lyrischen Perioden seines Lebens, bezw. Zyklen seines Schaffens zu stehen.[90]

DER PROSAIKER UND SATIRIKER

Wir erinnern uns, wie Leopardi mit 17 Jahren schon die Kunst der satirischen und ironischen Prosa besaß, und wie das scharfe, frühreife spöttische Franzosengesicht an ihm ausgebildet war, schon lange bevor die italienische Lyrik in ihm erwachte.[1] Der formale Wandel, der sich hier noch vollzog, besteht erstens darin, daß der Gallicismus seiner Kunstprosa durch den Toskanismus verdrängt wurde. Auf die ausländische und modernisierende Pedanterei folgten einige Jahre des einheimischen und archaisierenden Purismus, deren merkwürdigste Frucht das Martirio dei Santi Padri (1822) ist. Der zweite Wandel ist ein Übergang zum inneren Purismus, d. h. zur schmucklosen Prosa, die, nackt und lapidar, auf Bilder, Metaphern, Umschreibungen und ähnliche Stilmittel der Redekunst verzichtet und nur nach Korrektheit, Vollständigkeit, Unmißverständlichkeit und Schlichtheit des Ausdrucks trachtet. Wenn Leopardi nun Prosa schrieb, schielte er zwar nicht mehr wie früher nach den Franzosen hinüber, auch nicht mehr nach den Trecentisten und Cinquecentisten zurück, mutete sich aber zu, den Dichter und alle Eingebung des Gefühles, alle Spontaneität zu verabschieden und ähnlich zu arbeiten wie ein streng philologischer, wortgetreuer Übersetzer seines eigenen Denkens, als ob dieses ein fremdsprachlicher Urtext wäre. Zu dieser umständlichen und schulmeisterlichen Schreibart ist er einerseits durch die lange Übung im Übersetzen

und grammatischen Analysieren geführt worden, andererseits hängt sie mit dem Begriff zusammen, den er sich von der reinen Prosa als Ausdrucksform des Verstandes und der Wissenschaft gemacht hatte, die der Poesie durchaus entgegengesetzt und geradezu feindlich sei. Er lebte der Überzeugung, daß, je vollendeter eine Literatur und je reicher ihre Sprache, desto schärfer und größer der Unterschied zwischen ihren poetischen und prosaischen Ausdrucksmitteln zu sein habe. Wo diese beiden vermengt werden, wie bei den Franzosen, bei den ältesten Griechen und Italienern, da könne die reine Prosa und infolgedessen auch die reine Poesie noch nicht zur vollen stilistischen Entfaltung gedeihen.[2] Da er an das Vorhandensein von spezifisch poetischen und spezifisch prosaischen Wörtern, Redefiguren, Sprachformen glaubte, so kam er dazu, seine Prosa sozusagen von außen her und versuchsweise wie unter einem Isolierglas herzustellen. Die Hauptsorge war, daß ihm in die prosaische Reinkultur keine poetischen Keime sich einschlichen. Als Prosakünstler arbeitete er mit Gummihandschuhen. Diese konnte er nun freilich nicht immer tragen. Die Prosa seiner Briefe und sonstigen alltäglichen Aufzeichnungen — ganz zu schweigen von der seiner lebendigen Rede — ließ sich, Gott sei Dank, nicht sterilisieren. Erfolg hatte die Abtötung der poetischen und gefühlsmäßigen Einschläge nur in der wissenschaftlichen oder philosophischen Prosa, wie sie Leopardi während der letzten Jahre seines Lebens, etwa 1834 bis 36, in den »Pensieri« zur äußersten Reinheit getrieben hat. Es empfiehlt sich, daß wir diese

zeitlich und stilistisch letzte Form zuerst betrachten.

Die Pensieri, einhundertundelf Aphorismen, sind, wie wir sagten, die Trümmer seiner Philosophie.[3] Ihnen allen gemeinsam ist die Abwesenheit spekulativer Metaphysik, die Einstellung des Blicks auf praktische Lebensweisheit, die Berufung auf Erfahrung und Beobachtung im Umgang mit Menschen. Spätestens seit dem 1. August 1826 trug sich Leopardi mit dem Gedanken, die Lebensregeln sämtlicher antiken Philosophien, der sokratischen, kyrenaischen, stoischen, kynischen, akademischen, skeptischen usw., auch die widersprechendsten, in Einklang zu bringen[4] und ein »Handbuch der praktischen Philosophie« zu schreiben[5], einen »Epitteto a mio modo«[6], bezw. einen »Galateo morale«[7] oder gar »Machiavello della vita sociale«[8] oder »Paradossi« oder »Lezioni o Corso o Scienza del buon senso«[9]. Ein Gebilde dieser Art etwa sind schließlich die »Pensieri« geworden. Ihre Grundstimmung scheint, dem ersten Eindruck nach, eine durchaus verstandesmäßige zu sein. Wärme des Herzens und Flug der Phantasie werden ängstlich vermieden. Auf Eigenart und Neuheit des Gedankens ist es nicht abgesehen; wenn er trotzdem vielfach paradox wirkt, so liegt es an ihm, dem Gedanken, nicht an einem Suchen oder Streben des Autors nach überraschenden Glanzlichtern oder Schlagschatten. Die Pensieri beginnen mit dem Satze: »Ich habe mich lange gesträubt, die Dinge, die ich nunmehr aussprechen muß, für wahr zu halten . . .« Für das Widerhaarige

seiner Wahrheiten kann er nicht; es liegt im Wesen der Wahrheit selbst. Daher das Paradoxe nur gelegentlich und sozusagen als unbeabsichtigter Nebenerfolg in die sprachliche Kunstform heraustritt. Meist wird es mit einer gewissen Müdigkeit und Gleichgültigkeit gegen seine etwaige Wirkung vorgetragen, z. B. in Nr. VII: Havvi, cosa strana a dirsi, un disprezzo della morte e un coraggio più abbietto e più disprezzabile che la paura: ed è quello de'negozianti ed altri uomini dediti a far danari, che spessissime volte, per guadagni anche minimi, e per sordidi risparmi, ostinatamende ricusano cautele e provvidenze necessarie alla loro conservazione, e si mettono a pericoli estremi, dove non di rado, eroi vili, periscono con morte vituperata. Di quest' obbrobrioso coraggio si sono veduti esempi insigni, non senza seguirne danni e stragi de'popoli innocenti, nell'occasione della peste, chiamata più volentieri cholera morbus, che ha flagellata la specie umana in questi ultimi anni. — Nur selten kommt es zu einem Spiel des Gedankens mit dem Wort, wie in Nr. XXXVII: Nessuna qualità umana è più intollerabile nella vita ordinaria, nè in fatti tollerata meno, che l'intolleranza. — Das Stilideal ist ein naturwissenschaftliches oder, wie Leopardi sagen würde, beinahe geometrisches und wird besonders handgreiflich in knappen Formeln wie Nr. LXII: Il primo fondamento dell'essere apparecchiato in giuste occasioni a spendersi, è il molto apprezzarsi. Oder LXIII: Il concetto che l'artefice ha dell'arte sua o lo scienziato della sua scienza, suol essere grande in proporzione contraria al concetto ch'egli ha del proprio

valore nella medisima. — Dies hängt damit zusammen, daß das ganze menschliche Zusammenleben als ein Spiel und Widerspiel von Kräften, kasuistisch, mechanisch und physikalisch begriffen werden soll, z. B. Nr. CI: La società degli uomini è simile ai fluidi; ogni molecola dei quali, o globetto, premendo fortemente i vicini di sotto e di sopra e da tutti i lati, e per mezzo di quelli i lontani, ed essendo ripremuto nella stessa guisa, se in qualche posto il resistere e il risospingere diventa minore, non passa un attimo, che concorrendo verso colà a furia tutta la mole del fluido, quel posto è occupato da globetti nuovi. — Es genügt, die Mittel der Satzverbindung, Unterordnung, Beiordnung usw., den Gebrauch der Konjunktionen und sonstiger Anknüpfungen zu beobachten, um die ganze Verschlungenheit, Umständlichkeit und skelettartige Dürre dieses mechanistisch-kausalen Denkens in den Sprachformen wieder zu erkennen.

Außerdem läuft aber noch eine andere Ader durch die Pensieri: die Neigung zur Karikatur. Man lese z. B. Nr. XX: Se avessi l'ingegno del Cervantes usw., wo Leopardi die Wut und Plage des Rezitierens der eigenen Schriften schildert und den Autor, der »con fronte metallica, con perseveranza maravigliosa, come un orso affamato, cerca ed insegue la sua preda per tutta la città« usw. Manche Stücke der Pensieri lassen sich, wie Zumbini richtig gesehen hat,[10] als Fortsetzungen und Übertreibungen, als »commento« und »inasprimento« zu La Bruyère's Caractères beurteilen. Diese gereizten, übelgelaunten, witzigen und galligen Verschärfungen und Verbitterungen sind dem

naturwissenschaftlichen Stil, der von Wertungen und Gefühlstönen frei bleiben will, zwar entgegengesetzt, aber doch insofern verwandt, als aus der Herbheit des Gefühles, so gut wie aus der Unerbittlichkeit des Erkenntniswillens, ein Streben nach Abstraktion und Verallgemeinerung hervorgehen kann. Die persönliche und satirische Erregtheit dürfte sogar, obschon sie nur stellenweise durchbricht, als Antrieb für das Gesamtwerk der Pensieri gewirkt haben. Ohne die Bitternis des Gemütes, das sich aussprechen und sein eigenstes Leiden darstellen will, hätte Leopardi über diese Dinge weder geschrieben noch nachgedacht. Wenn man seine Ausführungen über die Langeweile, ›la noia‹, liest in Nr. LXVII und LXVIII, so spürt man ohne weiteres, daß er von sich selbst redet. Wenn er über das Verhältnis der Väter zu ihren Söhnen, der Jungen zu den Alten, über Kindererziehung, über Haß, Liebe, Achtung usw. handelt, so ist die Abstraktion von seinen eigenen Angelegenheiten, Vorsätzen und Gefühlen nur Schein, und die Verhüllung des eigenen Ressentiments nur gewollt, nur sachlich bewerkstelligt, aber nicht seelisch und künstlerisch erreicht. Man wird den Eindruck des Gewollten und Unspontanen oder uneigentlich Spontanen nicht los. La lingua batte dove il dente duole. Der Feuerherd des Eigengefühles brennt und glüht im Verborgenen, so kalt diese Prosa sich geben mag. Sie ist Zwang und Maske, die ein Mensch von elementarem Lyrismus sich zumutet. Seine unbändigen Gefühle wollen sich ausbreiten, verallgemeinern, abfärben auf die ganze Welt. Alles soll allen so wi

ihm erscheinen. Von diesem gewalttätigen Werben sind die sämtlichen Pensieri erfüllt. Da aber das gewöhnliche Gefühl der Menschen sich gegen Leopardis Weltanschauung sträubt und er diesen Widerstand teils vorausahnt, teils kennt, so schlägt er den Weg des Beweises und des Lehrsatzes ein und umgibt sich mit einer Wissenschaftlichkeit, die auf dem Gebiet der Gesinnungen und Lebenserfahrungen nicht recht am Platze ist. Denn hier gilt nichts oder wenig im Allgemeinen, sondern das Meiste bald so, bald anders, im Besonderen und Einzelnen; weshalb jedem einigermaßen philosophisch Gebildeten solche Formel- und Spruchweisheit als Quacksalberei verdächtig und desto unliebsamer vorkommt, je entschiedener sie sich das Ansehen einer gesetzmäßigen Gültigkeit gibt. Daher die erkältende und beinahe bösartige Wirkung vieler dieser Pensieri auf den Leser. Auch diese hat der Verfasser vorausgeahnt und sucht ihr vorzubeugen, indem er durch sinnreiche, spannende Wendungen unseren Verstand und Witz interessiert, unsere Aufmerksamkeit fesselt und, wenn nicht unsern Glauben, wenigstens unsere Intelligenz auf seine Seite zieht. Durch solche und ähnliche Umwege und Kunstgriffe ist die ursprüngliche und durchaus persönliche Sache der Pensieri zu etwas Literarischem geworden. Man wird den Witz, die Laune, die Schärfe, zuweilen sogar den Tiefsinn, vor allem aber die Gewandtheit und Eleganz bewundern, aber schließlich doch dabei bleiben, daß das Wesen, das hier die Feder führt, kein Philosoph und kein Dichter, sondern ein Literat ist. Wenn De Sanctis sagt, daß der Verfasser der

Pensieri »nicht auf den Leser achtet, ihn gar nicht überreden will und keinerlei Wirkung anstrebt, daß er Selbstgespräche führt mit einem unheilvollen Blick, als ob es ihn freute, uns mit seinem ewig-traurigen Liede zu ärgern, und daß er über die Menschen redet, als ob er selbst nicht dazu gehörte und uns von ferne, nicht ohne höhnisches Lächeln betrachtete«[11], so kennzeichnet er damit nur die Pose, nicht das eigentliche und wahre Verhältnis Leopardis zu den Lesern seiner Prosa. Denn im Grunde arbeitet hier ein leidenschaftliches Werben für die eigene Gefühlsweise, eine Manie, sie mit allen Mitteln zur Geltung zu bringen. Und nur weil ihm die Bahn der unmittelbaren, handelnden Propaganda verschlossen ist, kommt er auf Auswegen oder Schleichwegen zu dieser satanischen Literatenpose. Wer weiß, wie viel von dem ganzen Satanismus der Romantiker und Spätromantiker nicht ähnlich zu erklären ist: als gehemmte, halb erstickte Literatenpropaganda für das eigene Ich? Ihrem Antrieb nach sind die Pensieri gewiß nicht bös gemeint — im Gegenteil! aber sie sind bösartig geworden durch die Form. Diese künstliche Erkältung und Erstarrung von heißen Tränen, diese Sterilisierung des Lebensgefühles geben ihnen ein sphinxartiges Aussehen. Leopardi wird sich selbst darüber fremd und betrachtet das eigene Gemüt wie eine Kuriosität, etwa so, wie er im Winter in Rom seine von Frostbeulen entstellten und wunden Füße stundenlang anstarrte.

* * *

Vielleicht noch auffallender als in den Pensieri ist die literarische Zubereitung in den sogenannten Operette morali. Die Stücke, die unter diesem Namen laufen, gehen nach Inhalt und Stimmung weit auseinander. Ihre Entstehung erstreckt sich über viele Jahre. Trotzdem bilden sie eine wenn auch lockere, doch greifbare künstlerische Einheit, deren Stamm im Jahre 1824 gewachsen ist, wenn gleich die ersten Ansätze bis 1820 und die spätesten und reifsten Schößlinge bis 1832 reichen. Entwicklungsgeschichtlich betrachtet, sind es Bemühungen um eine ironisch philosophische Dichtung in Prosa, durch die in der Hauptsache die große lyrische Pause zwischen 1823 und 28, d. h. zwischen dem Hymnus Alla sua Donna und dem Risorgimento ausgefüllt wird.[12]

Die Stimmung, aus der sie hervorgingen, findet ihren klarsten Ausdruck in dem poetischen Sendschreiben Al Conte Carlo Pepoli vom Frühjahr 1826. Wenn gleich der Dichter diese Epistel in seine Canti aufgenommen hat, so kommt sie, wie schon De Sanctis sah, zu voller Geltung doch erst dadurch, daß man sie in Zusammenhang mit den Operette bringt und als eine Art nachträglich verfaßten Prolog an deren Eingang stellt. Sie ist Prosa in Poesie, wie jene Poesie in Prosa sein wollen.

Die Eitelkeit alles menschlichen Treibens, des geistigen wie tierischen Daseins, des Träumens und Dichtens sogar, greift jetzt dem Künstler nicht mehr ans Herz. Für ihn eine ausgemachte, hundertfach durchgelittene Geschichte, ist sie nun gerade recht, um vor einem erlesenen literarischen Kreise mit An-

mut und Geist als rednerisches Thema entwickelt zu werden. Bekanntlich hat Leopardi seine Epistel in der Accademia dei Felsinei zu Bologna vorgetragen, deren Vizepräsident der junge Graf Pepoli war. Die Rücksicht auf ein feinschmeckerisches Publikum beherrscht das Ganze, um nicht zu sagen: sie inspiriert es. Gelassenheit und Haltung, Gleichmut und Würde heißt diese Inspiration. Die tiefste Not seines Herzens, die verzweifeltsten Ergebnisse seines Denkens derart zu neutralisieren, daß sie nicht mehr als Sonderlichkeit oder Verstiegenheit oder Übertreibung erscheinen, sondern zu einer jener akademischen Satzungen werden, über die sich reden und eine mehr oder weniger geruhsame Zustimmung oder Anerkennung bei gebildeten Menschen erzielen läßt, das war die Aufgabe. Leopardi hat sie glänzend gelöst. Seine innere Apathie und Gleichgültigkeit, zu der er durch jahrelanges Leiden gekommen ist, führt er in die Breite der fremden Welt hinaus, wandelt sie um in Gleichwertigkeit, also Wertlosigkeit unserer sämtlichen Lebenstätigkeiten und findet den geistvollen gelehrten Hauptnenner dafür: otium. Die ganze Buntheit der menschlichen Berufe und Bewegtheit des irdischen Getriebes wird ausgemalt und durch die Eleganz und Kraft der Umschreibungen umgerechnet auf den Begriff des Müßiggangs. Leopardis eigenster, heiligster Beruf, die Dichtung, entseelt sich zu einem »ritrar parlando il bel che raro e scarso e fuggitivo appar nel mondo.« Er wendet sich ab davon, und nur in seinen zögernden Abschiedsworten noch klingt lyrische Wehmut und wird der Abstieg von der Dich-

tung in die Prosa, der als Vorsatz und fortschrittliches Programm verkündigt werden sollte, zu einem innigen und schweren Erlebnis des Gemütes.

Io tutti
Della prima stagione i dolci inganni
Mancar già sento, e dileguar dagli occhi
Le dilettose immagini, che tanto
Amai, che sempre infino all'ora estrema
Mi fieno, a ricordar, bramate e piante.
Or quando al tutto irrigidito e freddo
Questo petto sarà, nè degli aprichi
Campi il sereno e solitario riso,
Nè degli augelli mattutini il canto
Di primavera, nè per colli e piagge
Sotto limpido ciel tacita luna
Commoverammi il cor; quando mi fia
Ogni beltate o di natura o d'arte,
Fatta inanime e muta; ogni alto senso,
Ogni tenero affetto, ignoto e strano;
Del mio solo conforto allor mendico,
Altri studi men dolci, in ch'io riponga
L'ingrato avanzo della ferrea vita,
Eleggerò. L'acerbo vero, i ciechi
Destini investigar delle mortali
E dell'eterne cose...

Von dieser sanften Klage aus ebbt die Dichtung in Prosa zurück, gerade so weich und unmerklich, wie die reimlosen Elfsilber den Rhythmus aus seiner Gebundenheit entlassen.

Die Frage geht nun dahin, ob wirklich in den Operette jene Kälte des Herzens und Herbheit des Erkenntniswillens erreicht ist, die in der Epistel vorausgesetzt und angekündigt wird? Stellenweise ja: nämlich dort, wo die Tonart der Pensieri anklingt; in der

Hauptsache aber nicht. Die Operette sind ein Mittelding zwischen Leopardis philosophischer Prosa und seiner Lyrik, etwas Gemischtes und sozusagen Laues. Gentile hat versucht, sie als eine große einheitliche Schicksalsdichtung zu deuten, die einen klaren Plan, eine feste Ordnung habe und von einem heißen religiösen Gefühl durchflutet sei, ähnlich dem des Mystikers Pascal. Die Größe und der unendliche Wert des Menschen sei hier gespiegelt in der schaudernden Erkenntnis und im Gefühl seiner unendlichen Kleinheit und Abhängigkeit. ›La grandeur de l'homme est grande en ce qu'il se connaît misérable‹ (Pascal). Ein kleines Stück nur, der Dialogo di un lettore di umanità e di Sallustio, der von diesem Gefühle nichts, auch nicht die leiseste Regung habe, sei eben deshalb von Leopardi verworfen worden. ›Der Sallust-Dialog mit seinem zynischen Pessimismus‹, sagt Gentile, ›widerspricht dem Grundmotiv der Operette. Logisch zwar paßt er in die Gedankenordnung, aus der er hervorging, aber er widerstrebt jenen tieferen Gefühlen, kraft deren die Persönlichkeit des Dichters solche Gedanken umfaßt, durchwärmt und zu einer nur ihm gemäßen Bedeutung erhebt. Diese Gedanken sind in den Operette kein abstraktes System, sondern die heimliche Nahrung einer Seele, die sich in einer großzügigen Dichtung ausspricht, deren Zusammenklang wie Musik in der Seele des Lesers widerhallt.‹ [18] Gentile beurteilt und ordnet, wie mir scheint, die Operette, als ob sie das ganze und einzige Lebenswerk des Dichters wären, nicht, was sie in Wahrheit sind und durch den Titel schon verraten, ein Parergon,

ein Zwischenspiel und abgezweigtes Nebending, in dem sich nicht die gesamte Persönlichkeit Leopardis, sondern nur eine Seite von ihr ausspricht: nämlich diejenige, wo Glaube und Skepsis, Illusion und Wahrheit schillernd und unentschieden auseinanderfließen, während sie in der Lyrik sich aufs innigste durchdringen und Eins werden. Daher das Schillern und die Unentschiedenheit dieser ganzen Prosadichtung zwischen echter Inspiration und literarischer Übung oder Veranstaltung.

Kein Zweifel, daß die Operette ihre Verbindung mit Leopardis innigstem, mehr oder weniger unbewußtem und verborgenem Glauben haben und daß von dort ihnen der Saft zur dichterischen Blüte kommt. Aber wie stark und unmittelbar die Zufuhr tatsächlich ist, und ob der Verfasser nicht getrachtet hat, sie abzudrosseln, das ist die Frage.

Über den letzten Punkt lassen seine eigenen Aussagen uns kaum im Unklaren. Schon am 27. Juli 1821 plante er »Novellen und Dialoge nach der Art des Lukian«, um durch eine Verspottung der großen, grundlegenden Mißstände und Irrtümer der Menschheit sein Vaterland und sein Jahrhundert aufzurütteln.[14] Der Wille zu nützen, aufzuklären, einen Weckruf in die schlummernde Zeit zu werfen, kurzum der gute Wille versteht sich bei einem so reinen Menschen wie Leopardi von selbst. Wer darf es wagen, ihn auch nur in seinen herbsten und scheinbar bösartigsten Satiren, im Sallust-Dialog oder in den Paralipomeni, etwa deshalb zu bezweifeln, weil er nicht zu einem eindeutigen, hinreißenden sprachlichen Aus-

druck gediehen ist? Nicht um eine ethische, nur um eine literarische Unterbindung seines Herzblutes kann es sich handeln. Eine solche aber war zweifellos von Leopardi beabsichtigt. Er wollte negative Dichtung, d. h. Satire, Ironie und Komik geben. Besonders schwebte ihm der elegante Spötter Lukian vor Augen:[15] und dabei hat er, um es kurz zu sagen, des Guten, d. h. des Negativen und Komischen zu viel getan. Wem der natürliche Humor versagt ist, dessen Lachen klingt scharf und wird im Handumdrehen zur Grimasse, dessen Launen und Witze wirken, je lustiger sie sein möchten, desto gewollter, steifer, spitzer, verletzender. Indem sie unsere Ergötzung beabsichtigen, erreichen sie durch eben diese Absichtlichkeit unsere Erkältung. Es gibt nichts Traurigeres als einen unspontanen Spaßmacher, nichts Langweiligeres als einen vorsätzlichen Humoristen, nichts Steiferes als eine zurückhaltende Ausgelasssenheit. Von diesem sauersüßen Gift ist beinahe in alle Stücke der Operette morali ein Tröpfchen gefallen, gerade genug, um die dichterische Konzeption zu zersetzen oder zu stören.

Auch als Ganzes genommen sind die Operette keine Dichtung, die aus seelischer Notwendigkeit hervorwächst, sondern tragen allerlei Kennzeichen eines literarischen Versuches, den Leopardi gemacht hat. Er wollte dem italienischen Schrifttum eine neue Gattung von Komik und Prosa schenken, oder, wie manche Bücherschreiber zu sagen pflegen: ›einem tiefgefühlten Bedürfnis abhelfen‹. ›Diese Dialoge‹, meint er, ›würden in gewisser Weise alles das er-

gänzen, was der italienischen Komik noch fehlt . . . nämlich das Detail, d. h. der Stil und die Teilschönheiten der feineren Satire, des attischen, Plautinischen und Lukianischen Salzes und eine Sprache, die volkstümlich, rein und schicklich zugleich wäre.«[16] Beinahe auf jeder Seite fühlt man diese akademische Absicht, dieses Tasten und Beobachten des eigenen Stiles, besonders wenn man die zahlreichen Korrekturen und Varianten betrachtet. Man erkennt auch unschwer die Vorbilder, nach denen gearbeitet wurde und die Herkunft der Einfälle, Themen und Situationen. Überall Lesefrüchte, sei es aus Hesiod, Aristophanes, Plato, Lukian, Lucrez und Ovid, sei es aus Tasso, Milton, Fontenelle, Swift, Monti, Parini, und vielen anderen. Um diese gelehrten Nothilfen und Gerüste ranken sich die Herzensmeinungen, Stimmungen und Gefühle des Dichters mit einem verhältnismäßig spärlichen Wachstum, so daß man immer das fremde Holz wieder durchblicken sieht.

Um ein Künstler des Dialoges zu werden, braucht man entweder die Gabe des dialektischen Denkens, wie sie Plato besitzt, oder des dramatischen Gefühles, wie sie den großen Tragikern und Komikern eignet, oder eine geistvolle Mischung aus beiden, wie sie dem Lukian, dem Voltaire und Diderot gelingt. Das Denken Leopardis aber ist ein wesentlich diskursives und räsonierendes, kein dialektisches, keines, das die Begriffe zum Zweikampf gegeneinander führt, auf daß sie sich wechselseitig begrenzen und festigen, oder aufheben und zerstören, oder wandeln und drehen. Wir haben gesehen, wie bei ihm die Begriffe im Fahr-

wasser seiner Stimmungen schwimmen und sentimentale Leitmotive, keine logischen Organismen sind.[17] Wir erinnern uns andererseits, wie seine besten dramatischen Versuche ihm zu Wechsel- und Chorgesängen mit einer einzigen Melodie wurden.[18] So fehlt es auch in den Dialoghetti nicht an lyrischem Klang. Man denke an die todmüden, innigen Schlußworte des Tristano, an die Trostworte seines Plotino, die Sehnsuchtslaute seines Tasso, die Nacht- und Abenteuerstimmung im Colombo, oder an einzelne Wendungen, die wie fromme Blumen aus hartem Erdreich sprießen, so die Mahnung des Metafisico: Ciascuno pensi ed operi a suo talento: e anche la morte non mancherà die fare a suo modo; — oder gar der dämmernde wunderbare Totengesang der Mumien des Ruysch:

Sola nel mondo eterna, a cui si volve
Ogni creata cosa,
In te, morte, si posa
Nostra ignuda natura;
Lieta no, ma sicura,
Dall'antico dolor. Profonda notte
Nella confusa mente
Il pensier grave oscura;
Alla speme, al desio, l'arido spirto
Lena mancar si sente:
Così d'affanno e di temenza è sciolto,
E l'età vote e lente
Senza tedio consuma.
Vivemmo: e qual di paurosa larva,
E di sudato sogno,
A lattante fanciullo erra nell'alma
Confusa ricordanza:

Tal memoria n'avanza
Del viver nostro: ma da tema è lunge
Il rimembrar. Che fummo?
Che fu quel punto acerbo
Che di vita ebbe nome?
Cosa arcana e stupenda
Oggi è la vita al pensier nostro, e tale
Qual de'vivi al pensiero
L'ignota morte appar. Come da morte
Vivendo rifuggia, così rifugge
Dalla fiamma vitale
Nostra ignuda natura;
Lieta no ma sicura;
Però ch'esser beato
Nega ai mortali e nega a'morti il fato.

Noch voller als in den Dialogen klingt Musik in den undramatischen Stücken, in der Storia del genere umano, im Parini da und dort, im Elogio degli uccelli und im Cantico del gallo silvestre.

Ebensowenig fehlt es an Bewegtheit. Der Dialogo di un Venditore d'almanacchi e di un Passegere ist ein ungemein frisches Geplänkel von Frage und Antwort, der Copernico eine behende, witzige Begriffsphantasie. Die meisten Zwiegespräche aber kranken an innerer Einseitigkeit. Man ahnt, wo der Verfasser hinaus will, und daß der zweite seiner Sprecher oft nur dazu da ist, um dem ersten die Rede aus dem Mund zu ziehen.

* * *

Wenn nicht zum Humoristen, so war Leopardi vielleicht zum Satiriker veranlagt. Wenigstens ist das Bedürfnis, Satire zu schreiben, von den ersten

bis in die letzten Jahre seiner Tätigkeit beinahe elementar in ihm gewesen. In der Jugend war es halb Übermut, halb Spieltrieb, wie man aus seinen Epigrammen (1812), aus dem pointierten Scherzgedicht La Dimenticanza (1811) und aus den fünf Sonetten ersehen mag, die der Neunzehnjährige gegen einen gewissen Guglielmo Manzi verfaßte. Er verkleidet sich hier literarisch als Metzger, als Ser Pecora beccaio, spricht altflorentinisch und schlachtet den widerstrebenden Gegner »Manzo« = »das Rindvieh« nach den Regeln der Kunst, weidet ihn aus, zieht ihm die Haut ab und verkauft sein Fleisch. Dies alles nach dem Stil der Mattaccini-Sonette, die Annibal Caro (1507—66) gegen Castelvetro geschleudert hatte. Der persönliche Haß tritt hinter der phantastischen und philologischen Freude am sprachlichen Mummenschanz fast ganz zurück. Die Ausgelassenheit der Knabenjahre, da er den Horaz parodierte, wirkt nach.[19] Man erkennt sie unschwer auch in seinen Bearbeitungen des griechischen Froschmäusekriegs.[20] Vom Gymnasiastenscherz zur satirischen Humanistenlaune ist nur ein Schritt. Die Meisterschaft und Herrschaft der Sprache, die Zauberkunst der Stil-Formen hat noch immer dem, der sie besaß, eine gewisse Keckheit eingeflößt. Leopardi besaß sie im höchsten Grad. Wie hätte er seine zierliche und blanke Waffe nicht schwingen, und, sei es auch nur in der leeren Luft, sollen pfeifen lassen, oder hin und wieder eine belanglose Distel damit köpfen? Die Zeit, da er sie bitter nötig haben sollte, begann aber erst im Jahre 1834.

Nicht daß ihm jetzt persönliche Feinde oder lite-

rarische Gegner, wie der zügellose eingebildete Niccolò Tommaseo einer war,[21] besonders heftig zugesetzt hätten. Nein, die satirischen Dichtungen aus den drei letzten Lebensjahren Leopardis: die Paralipomeni della Batracomiomachia, die Palinodia und die Nuovi credenti sind in einer Art seelischer Notwehr geschrieben.[22] Nicht dieser oder jener einzelne Mensch, auch keine besondere Einrichtung, Partei, Lehrmeinung, Schule des Geschmacks oder der Weltanschauung, sondern mehr oder weniger der Gesamtgeist seines Zeitalters, das ganze neue Jahrhundert ist ihm zuwider. Lebensmüde und überreizt, verschloß er sich in seine nunmehr völlig ausgebildete Individualität. Was immer mit dem Anspruch der Neuheit, des Fortschritts, der Errungenschaft und Modernität an ihn herangebracht wurde, erschien ihm als Schwindel, Dummheit und Niedertracht. Der wahre Grund war, daß das bloße Leben ihm wehe tat und daß er, der innere Ruhe und Gleichmut, kraft seines Denkens, und seelische Harmonie, kraft seiner Dichtung, sich endlich errungen hatte, nun nicht mehr gestört sein wollte. Er war fertig, soweit ein menschlicher Geist es werden kann, stand auf stiller Höhe und sah nicht ein, wozu die anderen sich jetzt noch abzappelten. Als ein Gezappel galt ihm das 19. Jahrhundert mit seinen spezifischen Bestrebungen. Er fühlte sich ein Kind des 18. und verhöhnte das neue, um es nicht ernst nehmen und aus der lyrisch-philosophischen Ruhelage seines Gemütes nicht heraustreten zu müssen. Die Waffe, auf die er sich nun wieder besann, die alte Klinge seiner witzigen humanistischen Stilkunst, schien ihm

noch blank und scharf genug, um sich das Getue der Modernen vom Leibe zu halten und einen tieferen, eingehenden seelischen Ringkampf mit ihnen zu sparen.

So sind die Paralipomeni, um diese zuerst zu betrachten, ein großes satirisches Zeitbild, halb aus geistvoll übermütiger Laune, halb aus seelischer Notwehr geschaffen: halb eine literarische Übung und Belustigung, halb der bittere Gefühlserguß eines bedrängten und gereizten Gemütes. Daher die merkwürdige Paarung von kühler Überlegenheit und blutiger Galle; daher auch die Zweifel der Kritiker über Leopardis eigentliche Meinung und Stellung zu seinem Gegenstand und über den Wert dieser Dichtung. — Es gehört zum Wesen der Satire, daß sie Ziel und Richtung habe. Das satirische Ziel ist, wie man gemeinhin annimmt, die Verhöhnung der Freiheitskämpfe, die im Jahre 1821 von den Neapolitanern und später und weiterhin von den Italienern überhaupt mit leichtsinnigem Optimismus, mit unzulänglichen Mitteln und daher erfolglos gegen die österreichische Fremdherrschaft unternommen wurden, außerdem aber auch die Verhöhnung der Österreicher, der Tedeschi und ihrer Gewalttätigkeit, Aufgeblasenheit, Pedanterei und Rückständigkeit. Mittelst der literarischen Form der Tierfabel erhebt sich der Dichter über beide Parteien und läßt die Neapolitaner, bezw. Italiener als Mäuse, die Österreicher als Krebse auftreten. Beide macht er in gleicher Weise lächerlich, und die Sache der Freiheit, wie sie der italienische Liberalismus versteht, kommt im Grunde nicht besser weg als die der Bedrücker. Fragt man aber, wie denn

die gute Sache heißt, in deren Namen jene beiden verworfen werden, so gibt das Poem eine doppelte Antwort: sie heißt Italien und sie heißt Leopardi: italienisches Vaterland und leopardisches Menschentum. Gelang es dem Dichter, aus diesen zwei eine ideale Einheit zu wirken, so war der Grund zu einem festen Standpunkt und einer treffsicheren Satire gelegt. In einer Hinsicht ist es ihm gelungen: nämlich in der Skepsis. Im Hoffen und Glauben aber und im Wollen entfernten die Wege des Dichters und seiner Nation sich so weit voneinander, wie die eines Anachoreten von denen eines Staatsmanns. Keine noch so mächtige Stilkunst war fähig, die polare Entferntheit des einsamen Weltschmerzes eines Sterbenden von dem Machtwillen eines aufstrebenden Volkes zu überbrücken. Darum ist auch nur eine Seite der Paralipomeni den Italienern, die durch so viele Leiden und Kämpfe ihre nationale Freiheit ertrotzt haben, ans Herz gewachsen: eben jene gesunde leopardische Skepsis und jener scharfe Spott gegen Halbheit, Kleinmut, ideologische Ausländerei, Schwärmerei und Selbstbetrug. Die Gestalt des gutgläubigen, geschäftigen, lammfrommen und vielgeprellten liberalen Mäuse-Grafen Leccafondi ist im Begriff, in Italien wenn nicht populär, so doch komisch beliebt zu werden. Leccafondi ist weder das Porträt noch die Karikatur einer bestimmten zeitgenössischen Persönlichkeit, vielmehr eine phantastische Maske mit Charakterzügen, die Leopardi an vielen, ihm zum Teil persönlich befreundeten Liberalen aus dem Kreis der Zeitschriften Antologia in Florenz und Progresso in Neapel hatte be-

obachten können. Auch die andern Tiergestalten sind ornamentierte Masken, die sich nicht ohne weiteres identifizieren lassen, sondern die Kennzeichen verschiedener geschichtlicher Persönlichkeiten mehr oder weniger frei in sich vereinigen. So hat man in Rubatocchi etwas von Murat und etwas von Guglielmo Pepe wiedererkannt, in Brancaforte teils den Marschall Bianchi, teils den Marschall Frimont, in Camminatorto ein Stück Metternich und in Boccaferrata ein anderes Stück desselben Staatsmannes, in Rodipane die verschlungenen Züge einer langen Reihe charakterloser Monarchen und in Senzacapo XIX. gewisse Anspielungen auf Kaiser Franz I. von Österreich.[28]

Übrigens hat Leopardi versucht, nicht nur durch Skepsis und Ironie, sondern außerdem durch eine positive vaterländische Note die Fühlung mit seinem Volk zu gewinnen. Aber dabei überanstrengt er sich, forciert sein geschwächtes vaterländisches Gefühl derart, daß das gute kulturelle Nationalbewußtsein ihm umkippt in einen blinden geistigen Fremdenhaß, dem er in Wahrheit und in Concreto doch längst entwachsen war, den er nun aber in der Fiktion und in Abstracto kultiviert. Da er dem politischen Hoffen und Wollen der Besten seines Volkes innerlich abgestorben war, so konnte er, nur in vorübergehender launischer Anwandlung oder Aufpeitschung, den Schlechteren noch die Hand reichen. Die Schlechteren eines Volkes sind die Chauvinisten und Xenophoben. — Das echte nationale Heldentum aber hat in Leopardis Maus-Krebse-Krieg nur den einen Ver-

treter Rubatocchi, der in nächtlichem Einzelgefecht eines unnützen und schönen Todes stirbt.

Cadde, ma il suo cader non vide il cielo. —

Bella virtù, qualor di te s'avvede,
Come per lieto avvenimento esulta
Lo spirto mio; nè da sprezzar ti crede
Se in topi anche sii tu nutrita e culta;
Alla bellezza tua ch'ogni altra eccede,
O nota e chiara, o ti ritrovi occulta,
Sempre si prostra: e non pur vera e salda,
Ma immaginata ancor, di te si scalda.

Es ist der paradoxe, rein ornamentale Heldentod, den wir aus der Kanzone All'Italia kennen: schön, weil er nutzlos, und nutzlos, weil er schön ist. Hier öffnet sich uns durch die satirischen, ironischen und skeptischen Oberschichten der Dichtung hinab ein Blick auf ihren ästhetischen Lebensgrund. Ein phantastischer, ornamentierender Trieb, der sich mit allerlei Stilmitteln und auf jede Weise an den Gegenständen des öffentlichen vaterländischen und zeitgenössischen Interesses betätigen und durch diese literarische Mummerei mit ihnen fertig werden will, hat, wenn ich mich nicht täusche, die Paralipomeni hervorgebracht. Daß sie keine andere Einheit haben als diese, ersieht man am leichtesten daraus, daß sie, wie alle Arabesken, ins Endlose hätten weitergeführt werden können und streng genommen weder einen Anfang noch einen Schluß haben.

Die Motive des Ornamentes an und für sich, die komischen Tierfabeln, sind aus dem griechischen Froschmäusekrieg abgeleitet, während die Gesinnung, die

Tönung und Stimmung der Karikatur unentschieden zwischen Nationalismus und Individualismus, zwischen Volkstümlichkeit und Eigenbrödelei hin- und herpendelt. Daher der Künstler bald die Stilelemente des toskanischen Bänkelsängers, besonders des Luigi Pulci, bald die des humanistisch verfeinerten, höfischen und individualistischen Abenteuerepos nach Art des Bojardo, Ariost und Tasso verwendet, bald die Tonart des aufgeklärten rationalistischen Abbate Casti, bald die des selbstherrlichen Byron anschlägt.[24] So ist ein ungemein kunstreiches, geistreiches und virtuoses, im Grunde aber künstliches Gebilde zustande gekommen, das für Quellen- und Kulturforscher sehr viel bedeutungsvoller sein dürfte als für uns, die wir Freunde der Leopardischen Dichtung sind.

Die an Gino Capponi gerichtete Palinodia hat zwar insofern ein einheitliches satirisches Ziel, als sie nur die fortschrittlich liberale, nicht zugleich die reaktionäre Gesinnung aufs Korn nimmt. Sie hat auch ihren festen Standpunkt, denn nur pro domo sua und nicht zugleich pro patria ereifert sich diesmal der Poet. Umso besser kann man jetzt beobachten, wie gerade diese Ereiferung, abgesehen vom Ziel, Willen und Verstand des Satirikers, in sich selbst geteilt, unsicher, zögernd und darum lyrisch schwach ist. Der Dichter schließt seine eigene Welt so innig ins Herz, daß er sie kaum mehr verteidigen und deren Leugner mit wirksamem Hasse nicht mehr verfolgen kann. Er ist, wenn ich es theologisch ausdrücken darf, zu fromm, um ernsthaft dogmatisch und apologetisch zu sein, oder, psychologisch gefaßt, zu eigenartig in seiner

Empfindungsweise, um auf die Gefühle der anderen auch nur in der Form des Kampfes noch eingehen zu können. Von jenen anderen gewahrt er ja nur das Äußerliche: ihre Barttracht, ihr Zigarrenrauchen, ihr Gebaren in den Kaffeehäusern, die Zeitungswut, die chemischen Reagenzgläser, Dampfmaschinen, Straßenbeleuchtung, Statistik usw., und die philosophische Phraseologie ihrer Tagesgespräche. Das Innere und Echte an diesen anderen ist für ihn überhaupt nicht vorhanden; und was man nicht sieht, das kann man nicht treffen. Duldet man es oder bekämpft man es, so geschieht es nicht aus Duldsamkeit noch Unduldsamkeit. Jede Ereiferung, sei es für, sei es wider ein Wesen, das man zu sehen glaubt und doch nicht sieht, ist blind und fiktiv. So steht den beabsichtigten, stilistisch rhetorischen Fiktionen dieser Palinodie eine innere, sachliche und unfreiwillige Täuschung entgegen. Jenen ersten, äußeren Formen zufolge gibt der Künstler sich den Anschein, daß die Andern Recht, Er aber Unrecht habe:

> Errai, candido Gino; assai gran tempo
> E di gran lunga errai.

In Wahrheit bleibt er in der Selbsttäuschung befangen, daß ein Recht der andern gar nicht bestehe. Dadurch wird das Palinodische, d. h. die Widerrufung oder Preisgabe der eigenen Überzeugung zu einem frostigen Kunstgriff, auf den der Leser auch nicht im Scherz und Spiele nur eingehen kann. Damit eine Täuschung gelinge, muß irgendwo eine Wahrheit, aber nicht wieder eine Täuschung dahinter stehen. — Man versteht die gemischten Gefühle, mit denen

Capponi die Widmung des Gedichtes hinnahm. Er wußte nicht — und wie hätte er es wissen sollen? — ob es ihm als Ehrung zugedacht war, oder als Hänselei. Gewiß hatte Leopardi keine andere Absicht, als den feinfühligen, angesehenen Mann zum Kronzeugen und Schiedsrichter aufzurufen. Aber wie soll man Zeuge und Richter zugleich sein, wie soll man entscheiden, oder gar sich geehrt fühlen, wenn einem in der Form eines Rechtshandels ein Stimmungsbild unterbreitet wird?[25]

Es ist das Schicksal der Vereinsamten, daß sie bei ihren Auseinandersetzungen mit der Umwelt Mißverständnis über Mißverständnis ins Leben rufen. Man erweist der Größe und dichterischen Eigenart Leopardis einen zweifelhaften Dienst, wenn man seine satirischen Versuche überwertet oder »rettet«, wie einige seiner neuesten Erklärer zu tun sich verpflichtet fühlen. In Wahrheit war Leopardis Gemütsart zu fein, seine Gesinnung zu hoch, oder, wie man neuerdings sagt, zu »steil«, als daß er in den Niederungen unseres täglichen Treibens und Trachtens sich hätte wirksam vernehmbar machen können. Vielleicht war es gerade das Gefühl der Unwirksamkeit seiner Satiren, das ihn immer neue parodistische, ironische und polemische Pläne schmieden ließ. Eine Zeitlang, 1832, beabsichtigte er sogar die Herausgabe einer Zeitschrift, die eine fortlaufende Parodie der liberalen Tagesliteratur werden sollte.[26]

Wenn man gar die Nuovi credenti liest, diese kalte, gereizte, witzige und dennoch steife, grausam humorlose Rügedichtung gegen das lebensfrohe Völk-

chen von Neapel und einige Kaffeehaus-Gecken der Großstadt, so tut es einem leid, den genialen Mann in solcher Gesellschaft zu ertappen.[27] Man mischt sich nicht und vergleicht sich nicht, wenn man eine Krone aus Gold und Dornen auf dem Haupte trägt, mit dem Gassenpöbel. Was der Dichter diesen Eintagsfliegen des Geistes zuruft, mag hundertmal wahr und berechtigt sein:

Racquetatevi, amici. A voi non tocca
Dell'umana miseria alcuna parte,
Che misera non è la gente sciocca...

Jesus Christus hat in der Bergpredigt ungefähr dasselbe gesagt, aber geschmackvoller.

Ob Ranieri von der Widmung der harten, gegen seine Vaterstadt und seine Landsleute gespitzten Terzinen sonderlich erbaut war? Schwerlich. Jedenfalls hat er sich wohl gehütet, sie zu veröffentlichen.[28] Ranieri trug, was man immer gegen ihn sagen mag, das Herz am rechten Fleck. Er ließ sich durch Leopardis schwache Stunden, deren er manche in nächster Nähe gesehen hatte, nicht irre machen. Darum hat er uns als den Wesensausdruck seines großen Freundes nicht die zeitweiligen Verzerrungen des Schmerzes und Unmutes, sondern »ein unaussprechliches, beinahe himmlisches Lächeln« gerühmt: un sorriso ineffabile e quasi celeste.[29]

* * *

Wer aber den Leopardi des täglichen Lebens, den starken und schwachen, himmlischen und irdischen, großen und kleinen, den weltgeschichtlichen und anek-

dotischen, so wie er wahllos, in buntem Wechsel sich mitteilt und ausgibt, will kennen lernen, den verweisen wir auf das Epistolario.[80] — Die Lyrik Leopardis stellt den geläuterten, unsterblichen, die Kunstprosa den gewappneten und disziplinierten Menschen dar. Im Tagebuch kann man den arbeitenden, sich vorbereitenden überraschen; in den Briefen erscheint er sozusagen mit Haut und Haar als das natürliche, zufällige, empirische Individuum, von dem wir alle, der eine mit mehr, der andere mit weniger Glück, ein beliebiges Exemplar sind. Was den Reiz der Briefe ausmacht, ist, vom Inhalt abgesehen, ihre Natürlichkeit, ihr Temperament. Je vertrauter die Person, an die er schreibt, desto ungehemmter und sprudelnder sein Ausdruck. Aus dem Rhythmus und Wärmegrad der Rede kann man mit ziemlicher Sicherheit auf das Plätzchen schließen, das der Adressat im Herzen des Briefschreibers einnimmt; so schmiegsam gehorchen die Worte seinen leisesten Absichten und individuellsten Gefühlen. Die Briefe an Giordani, an die Geschwister Paolina und Carlo, an Antonietta Tommasini und an Ranieri gehören daher zu den Perlen des Epistolario. Hier spricht das Herz, und — so lauten seine eigenen Worte —: ›Die hervorragendsten Eigenschaften des Geistes sind etwas weniger Außerordentliches als die des Herzens.‹[81]

Wir haben von den brieflichen Herzensergüssen schon mancherlei Proben gegeben. Man verfolge nun auch einmal, wie er in einem wesentlich nur geschäftlichen Schreiben an seinen Vetter Giuseppe Melchiorri in Rom (vom 15. Januar 1825) das ›Du‹ mit dem

»Ihr« und das Familiäre mit dem Sachlichen zu temperieren weiß, und wie behende er das eine mit dem andern verflicht.

Caro Peppino,

Insomma tu vuoi sempre essere splendido cogli amici. Tu mi mandi dei libri in dono, mi mandi libri per uso mio, mi mandi un libro mio proprio, e tu franchi ogni cosa alla posta, come se tutto ciò mi fosse spedito per servigio non mio, ma tuo. Ti ringrazio, perchè, che altro ho da dire? Ti ringrazio della copia eusebiana, la cui legatura sta benissimo. Ti ringrazio delle tante molestie che ti sei prese in diversi tempi per quella edizione. Ti ringrazio dei libri, e ti prego a ringraziar De Romanis delle sue belle odi. In particolare poi ti ringrazio delle Memorie d'antichità, delle quali ti dico sinceramente che sono rimasto contentissimo, sì quanto all'idea dell'opera, sì quanto all'esecuzione. Mi piace anche moltissimo l'una e l'altra delle notizie bibliografiche ec. compilate da te, che mi paiono dover essere utilissime. Dimmi a questo proposito per una curiosità; sei tu forse rappatumato con Visconti, dopo la rottura di cui mi scrivesti un pezzo fa? ora veggo che egli è tuo socio in queste memorie. Dimmi ancora come va il lavoro di queste, e se tu vi ti occupi, e come vi riesce l'impresa dell'edizione. Io desidero che quest'opera continui, ed abbia prospero successo, come merita.

Dell'impiego che io vorrei che faceste delle copie eusebiane, vi ho già scritto, pochi ordinarii fa,[32] e spero che a quest'ora avrete ricevuta quella lettera. Quando io vi dico che vorrei che mi mandaste quegli esem-

plari per mezzo di spedizioniere, intendo dire a spese mie. Sarebbe ridicolo lo specificar questa cosa, ma voi mi avete fatto conoscere che se non si viene a patti chiari, volete sempre soverchiare di generosità. Vi dico dunque espressamente che se mi gradite per amico, e se non volete ch'io creda che il favorirmi nelle mie commissioni vi rincresca, voi dovete spedirmi quegli esemplari a spese mie, cioè pagando io il porto alla ricevuta, come s'usa...

Comandatemi, caro amico, e credetemi sempre vostro con tutta l'anima, e desideroso di servirvi dovunque io possa. Addio, caro Peppino, addio, addio. —

Da Leopardi, mehr als alles andere, ein Dichter war, so klingen manche seiner Briefstellen wie erste Versuche oder Vorspiele zu den Gesängen. Man hat das Epistolario für die Entstehungsgeschichte seiner Lyrik mit reichem Erfolge schon ausgebeutet.[88] Eine Vorstufe zum Bruto minore, z. B., der im Dezember 1821 ausgearbeitet wurde, findet sich schon in einem Brief vom 26. April 1819 an Giordani. Die vollsten, reifsten und persönlichsten Dichtungen, wie die Ricordanze, hört man, bevor sie zum künstlerischen Vortrag gelangen, und auch nachher noch, durch viele briefliche Bekenntnisse hin, wie ein Lied sich verbreiten, das aus der Ferne kommt und in die Ferne verklingt. Damit will nicht gesagt sein, daß den Dichtungen nun etwa neue Werte oder weitere Schönheiten durch solche Briefstellen angefügt werden. Leopardis Lyrik genügt sich selbst. Wir würden auch ohne Briefsammlung, auch ohne biographische Forschung die Tiefe, die Weite und die Zähigkeit der Zusammenhänge

ahnen, in denen sie, innerlich und äußerlich mit dem Leben ihres Schöpfers steht. Die Briefe sind ein Teil vom Webestoff dieser Zusammenhänge selbst; die Dichtung aber ist ihrer Form und ihrem Geiste nach eine Lyrik des persönlichen Schicksals.

Alles was Leopardi außerhalb seiner Lyrik an Prosa und Versen geschrieben hat, seine Philosophie, seine Satire, seine Tagebücher und Briefe sind ihr gegenüber nichts als tastende Bemühungen, mit diesem Schicksal sich auseinanderzusetzen und irgendwie mit ihm fertig zu werden, als sei es ein fremdes, vielleicht doch nicht das seinige, als hätte er die bittere, feindliche, schwere unfaßliche dunkle Macht nicht ganz schon aufgenommen in das sanfte und klare Lied seiner Seele. Was bei den sogenannten Frommen oder Gottesfürchtigen das Gebet ist, das war für diesen sogenannten Ungläubigen seine Lyrik.

S C H L U S S W O R T

Beinahe fürchte ich, daß meine Betrachtungen gar zu vielseitig und umständlich geraten sind, als daß die Einheit des Bildes, wie ich sie zu sehen glaube, mit einigen zusammenfassenden Worten jetzt noch zu umreißen wäre. Eine Idealgestalt Leopardis aufgerichtet zu haben, darf ich mir nicht schmeicheln. Was schadet es auch? Hatte Leopardi sie doch selbst — aere perennius — in seinem Werk sich schon lange erbaut, bevor wir Spätlinge im Entferntesten daran denken konnten. Den Literarhistoriker, der etwa eine bessere daneben oder gar darüber zu setzen hätte, beneiden wir nicht. Mein kleiner Ehrgeiz war, als zuverlässiger Fremdenführer, die im Lande der Dichtkunst Reisenden an die Stelle zu bringen, wo das ragende Standbild zu sehen ist, und einigermaßen die Gesichtspunkte und Beleuchtungen anzugeben, unter denen es am besten zu genießen und würdigen wäre.

Eine Beleuchtung nur möchte ich dem heutigen Leser jetzt noch einmal empfehlen: die schlichte Ehrlichkeit, die Leopardi sich selbst gegenüber geübt hat. In dieser Hinsicht kann man sagen, daß sein gesamtes Streben darauf gerichtet war, dem eigenen empfindsamen Ich nichts vorzumachen. Er hat nicht, wie andere Künstler oder solche, die es sein möchten, das wissenschaftliche Denken verachtet, noch verdächtigt. Nachdem von dessen Dasein und Wirksamkeit einmal Kenntnis genommen und die Unschuld

des persönlichen Mutmaßens und Träumens zerbrochen ist, bleibt für einen lyrisch veranlagten Menschen nur zweierlei übrig: entweder das heute beliebte und als Landplage verbreitete Literatentum, wo die verfolgte Phantasie und die eingebildeten Subjektivismen in die Hohlheit der Wortkünste flüchten: — oder der Weg, den Dante, Goethe und Leopardi gegangen sind. Dieser führt durch das Fegfeuer der Wissenschaft mitten hindurch, und ist mehr als unbequem: lebensgefährlich. Denn alle, die einen halben oder schwächlichen Lyrismus im männlichen oder weiblichen Busen hegen, bleiben unrettbar auf der Strecke, verschmachtet und ausgedorrt. Wir möchten daher als menschenfreundliche Fremdenführer, so sehr wir vor der Lustseuche des Literatentums warnen müssen, Niemanden zu der Nachfolge Leopardis ermuntert haben.

ANMERKUNGEN

LEOPARDI UND HÖLDERLIN

[1] W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig 1906, S. 330f. Die angeführten Verse sind von Goethe nach dem Tod seiner Schwester Kornelie am 8. Juni 1777 gedichtet.

[2] L'infinito (1819).

[3] A. a. O. S. 373f.

[4] Ich denke an Haym, Dilthey und Gundolf.

[5] Heidelberg 1911. 2. Aufl. 1916.

[6] Hölderlins Verhältnis zur Philosophie scheint mir in der übrigens ausgezeichneten Untersuchung von Ernst Cassirer, Hölderlin und der deutsche Idealismus, Logos VII, S. 262ff. und VIII, S. 30ff. insofern nicht allseitig dargestellt zu sein, als die lyrische Zerflossenheit der Hölderlinschen Dichtung, ihr Mangel an Architektur, Technik und Esprit schließlich doch damit zusammenhängt, daß Hölderlin auch in der philosophischen Spekulation die Genauigkeit und Schärfe der Begriffe, um die sich Leopardi immer bemühte, verschmäht hat oder unfähig war, aufzubringen. Auch zur Dichtung, wenn sie in ihrem eigenem Lyrismus nicht zerlaufen soll, gehört ein Zusatz von prosaischem Eisengehalt, den der deutsche Idealismus zu liefern reich genug war.

[7] Oder höchstens sehr mangelhaft. Vgl. Franc. Moroncini, Studio sul Leop. filologo, Neapel 1891, S. 182, Anm. 5.

[8] Wir treten damit keineswegs der Ansicht des Professors Francesco Flamini bei (Varia, Livorno 1905, S. 244), daß nämlich Leopardis Bedeutung darin liege, daß er ähnlich wie Ariost einem wesentlich nordischen Gehalt die klassische südliche Form gegeben habe: »al pathos moderno, al sentimento romantico degli uomini del settentrione, desse la plastica serenità di forma ellenica e latina.« Dies hatte, wie gesagt, auf seine Art schon Hölderlin in unübertroffener Weise getan. Bei Flamini spukt offenbar das nationalistische Philosophem des schrulligen Hegelianers Vittorio Imbriani, demzufolge die Nordländer keine andere literarische Aufgabe hätten, als Stoffe und Gefühle zuzubereiten für den künstlerischen Genius Italiens, der sie sodann zu reinen Kunstwerken verewige. V. Imbriani, Studi letterari, a cura di B. Croce, Bari 1907. — Ein armseliges, borniertes, von einer ebenso großsprecherischen wie bemitleidenswerten Gehässigkeit gegen deutsches Wesen erfülltes Machwerk ist der Kriegsvortrag eines gewissen Luigi Aliquò-Lenzi, Giacomo Leopardi e l'anima tedesca, Campobasso 1917, 20. Heft der Collana Colitti di conferenze e discorsi.

LEOPARDIS PERSÖNLICHKEIT

[1] »Compiacente e lezioso da piccolo, ma terribile nell'ira e per la rabbia ito in proverbio tra' fratelli più cattivi assai nel resto« nennt er sich selbst in seinen Appunti e ricordi. Scritti vari inediti di G. Leopardi dalle carte napoletane, Florenz 1906, S. 274.

[2] Eine anschauliche, leicht idealisierte Schilderung von Leopardis Elternhaus und Jugendzeit gibt das Büchlein der Comtesse Teresa Leopardi, Notes biographiques sur Leopardi et sa famille, Paris 1881.

[3] Wie er den Bruder Luigi bei der Auswahl seiner Lektüre beraten hat, ersieht man aus dessen Brief an ihn vom 30. Dezember 1822. Lettere scritte a G. Leop. dai suoi parenti, Florenz 1878, S. 61.

[4] Rivista Europea, 14. März 1839 und Giov. Mestica, Studi Leopardiani. Florenz 1901, S. 430f.

[5] Appendice all' Epistolario.

[6] Un no so che di sospiroso e serio, wie er in seinen Appunti e ricordi sagt. Vgl. Scritti vari inediti di G. Leop. Florenz 1906, S. 286.

[7] Allegrezze pazze, massime nei tempi delle maggiori angosce, dove se non mi tenessi sarei capace di gittar sedie in aria ec., saltare ec., e anche forse danneggiarmi nella persona per allegria. Appunti e ricordi, ebenda S. 276.

[8] An dieselbe am 19. Juni 1828.

[9] Neapel 1880. Jetzt auch in einem Neudruck bei R. Ricciardi, Neapel 1919. Sogar Monaldo, der doch aus lauter Vaterangst zusammengesetzt war, hat seinen Sohn ermahnt, nicht gar zu viel an sich herumzudoktern: Assicuratevi, figlio mio, che in tutti, ma segnatamente negli uomini di talento e d'immaginazione, la fantasia, per troppo prevedere i mali, li produce non raramente, e che un poco di balordaggine non è un ingrediente pessimo nella composizione della vita. Poichè siamo di spirito e di corpo, bisogna accordare anche a questo la parte sua, e vivere qualche poco alla carlona, mangiando e bevendo quando e quanto il corpo domanda discretamente, persuadendoci che la ragione deve guidare l'istinto, ma non sopprimerlo, e che per essere troppo ragionevoli, qualche volta si opera contro ragione. (29. April 1827). Lettere scritte a G. L. dai suoi parenti, Florenz 1878, S. 204. Vgl. auch ebenda den Brief Monaldos vom 27. Jan. 1829, S. 271.

[10] Brief an De Sinner vom 23. Mai 1832. Leopardis Verwahrung bezieht sich auf einen Artikel von Notten und Henschel »Über G. Leopardi«, der in der Stuttgarter Zeitschrift Hesperus am 9.—11. April 1832 erschienen war.

[11] Vgl. seinen Brief an Giordani vom 14. Januar 1820.

[12] Zu seinen Lebzeiten ist Leopardi nur einmal und zwar in Bologna im Jahre 1826 von dem Maler Luigi Lolli porträtiert worden. Es ist

eine Bleistiftzeichnung, die sich in der Accademia di Belle Arti in Bologna befindet und durch den Kupferstecher Guadagnini vervielfältigt wurde. Sodann hat Ranieri von Leopardi auf dem Totenbett eine Bleistiftzeichnung durch Tito Angelini und eine Gipsmaske nehmen lassen. Eine Beschreibung von L.'s Äußerem durch Mario Pieri vom 26. Juni 1827 wird im Giorn. Storico della lett. ital. Bd. 67, S. 115 mitgeteilt: L'aria del sembiante è viva e gentile, il corpo è alquanto difettoso per altezza di spalle, il tratto dolce e modesto, parla ben poco, è tinto di pallore e sembrami melanconico. Vgl. auch Filippo Mariotti, i ritratti di G. Leop. in der Nuova Antologia, 16. Jan. 1898. Die bekannteste und schönste Beschreibung dürfte noch immer die von Ranieri in seiner den Opere Leopardis vorausgeschickten Notizia sein: Questi fu di statura mediocre, chinata ed esile, di colore bianco che volge al pallido, di testa grossa, di fronte quadra e larga, d'occhi cilestri e languidi, di naso profilato, di lineamenti delicatissimi, di pronunziazione modesta e alquanto fioca, e d'un sorriso ineffabile e quasi celeste.

[13] Vielleicht ist er auch aus Vorsicht so zurückhaltend gewesen. Seinem Bruder Carlo soll er den Rat gegeben haben, niemals Liebesbriefe zu schreiben. »Ne leur écris pas même des marivaudages; Dieu sait ce qu'elles en feraient.« Teresa Leopardi, Notes biographiques sur Leop. et sa famille, Paris 1881, S. 58.

[14] Vgl. das Zeugnis des Bruders Carlo: Provò funestamente precoce la sensibilità della natura. Anticipò quattro o cinque anni l'età dello sviluppo! Indi, com'egli mi confessò poi, tutti i mali fisici della sua vita. Appendice all'Epistol. p. c. di Prosp. Viani, Florenz 1878, S. XXXIII.

[15] Er schrieb damals seinem Bruder Carlo: Due cagioni m'hanno determinato immediatamente, la noia orribile derivata dall'impossibilità dello studio, sola occupazione che potesse trattenermi in questo paese; ed un altro motivo che non voglio esprimere, ma tu potrai facilmente indovinare. E questo secondo, che per le mie qualità sì mentali come fisiche, era capace di condurmi alle ultime disperazioni, e mi facea compiacere sovranamente nell'idea del suicidio, pensa tu se non dovea potermi portare ad abbandonarmi a occhi chiusi nelle mani della fortuna. Ebenda, S. 7.

[16] Das Diario d'amore ist veröffentlicht in den Scritti vari inediti, S. 165—182.

[17] Vgl. bes. seine Briefe an den Vetter Melchiorri vom 19. Dez. 1823 und 2. Febr. 24 und an den Bruder Carlo vom 5. April 23, sowie Zibaldone 676ff., 1083, 2155, 2258, 2259, 3281.

[18] Vgl. Gius. Chiarini, Vita di G. Leop. Florenz 1905, S. 411f. und Nuova Antologia, 1. Nov. 1903.

[19] Goethe, die Freuden.

[20] Vgl. Leopardis Gedanken über den Selbstmord im Zibaldone 183, 273, 484, 503, 829, 1547, 1979, 2241, 2492, 2549, 2987, 3883, sowie das Frammento sul Suicidio in den Scritti vari inediti, S. 387—89.
[21] Brief vom 12. Februar 1819.
[22] Zibaldone 36 f.
[23] Vgl. seine Briefe an Monaldo vom 26. Mai und 24. Juni 1828.
[24] Brief vom 21. November 1827.
[25] Vgl. Chiarini. Vita di G. L. S. 472 ff. und über Colletta S. 363 u. 322.
[26] Perchè sono troppo solito a cedere alle istanze altrui, (Brief an Ant. Papadopoli vom 6. Aug. 25) und: .. quel gran difetto che io ho sempre avuto di non saper dir di no anche a chi mi bastona, molto meno a chi mi prega. (Brief an den Vater vom 7. Sept. 25.)
[27] Vgl. was er im Zibaldone 3271 ff. über die geringe Hilfsbereitschaft der unglücklichen und kranken Menschen schreibt.
[28] Näheres bei Scherillo, La Vita del poeta narrata di su l'epistolario in der Ausgabe der Canti di G. L. 3. Aufl. Mailand 1911, S. 30 ff. Die 4. Auflage war mir unzugänglich.
[29] Brief an Ferd. Maestri vom 6. Febr. 1829.
[30] Vgl. Leopardis Brief an Monaldo vom 28. Mai 1832.
[31] Über eine andere Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn vgl. Chiarini, Vita di G. L. S. 169 ff.
[32] Scritti letterari di G. L. ediz. Giov. Mestica I, Florenz 1899, S. 357—75.
[33] Appendice all'epistolario, S. XXXVIII.
[34] Siamo certi che Ella vorrà corrispondere esuberantemente alla fiducia di questa Sua Patria, per le già sperimentate prove del di Lei eroismo. Vgl. Scritti vari inediti, S. 423 f. und 454 f.
[35] Zibaldone 1715.
[36] Brief an Giordani vom 24. Juli 1828.
[37] 6. Dez. 1822.
[38] Briefe an Carlo vom 25. Nov. und 16. Dez. 1822, an Monaldo vom 9. Dez. und an Paolina vom 3. Dez. 1822.
[39] Giov. Mestica, Studi Leopardiani, Florenz, 1901, S. 121.
[40] Scritti vari inediti, S. 490—93.
[41] Appendice all'Epistolario, S. XLIV.
[42] Scritti vari inediti, S. 427 f.
[43] Vgl. was er im Zibaldone 3186—91 über die Unfähigkeit der großen und tiefen Menschen zum geselligen Verkehr sagt. Ferner 3282.
[44] Insbesondere bei Ranieri. Die Treue des Deutsch-Schweizers Ludwig De Sinner ist durch N. Serban, Leop. et la France, Paris 1913, S. 265 ff. in ein helleres Licht gerückt worden.
[45] Pensieri XCIV.
[46] Zibaldone 104 und 2043.
[47] Zibaldone 1724: Schiller, uomo di gran sentimento, era nemico di Goethe, giacchè non solo fra tali persone non v'è amicizia o v'è

minore amicizia, ma v'è piu odio che fra le persone poste in altre circostanze.

[48] Vgl. Giobertis Briefe an Leopardi in den Scritti vari inediti, S. 430 ff.

[49] Oh quante volte, carissimo e desideratissimo signor Giordani mio, ho supplicato il cielo che mi facesse trovare un uomo di cuore, d'ingegno e di dottrina straordinario, il quale trovato potessi pregare che si degnasse di concedermi l'amicizia sua! (30. April 1817.)

[50] Vgl. bes. Giordanis Briefe vom 18. Juni und 24. Dezbr. 1820, 27. Juni 21 und 16. Febr. 23.

[51] 20. Juni 1825.

[52] 8. Mai 1828.

[53] Vgl. dessen Brief an Paolina Leopardi vom 20. Febr. 1830. Lettere nedite di G. Leop. e di altri ai suoi parenti e a lui p. c. di Costa, Benedettucci e Antona-Traversi, Città di Castello 1888, S. 217.

[54] Er hatte ihm versprochen, nach Neapel zu kommen.

[55] Vgl. z. B. den Anfang seines Briefes an Paolina vom 7. Sept. 25.

[56] 28. Jan. 12. Appendice all'Epistol. Florenz 1878, S. LXXX f.

[57] An Pietro Brighenti, 22. Juni 21.

[58] Silvio Tissi, L'ironia Leopardiana, saggio critico-filosofico, Florenz 1920.

[59] An Carlo, 25. Nov. 22.

[60] Zibaldone 59.

[61] Brief vom 5. Juli 28.

LEOPARDIS BILDUNGSGANG

[1] Zibaldone 1452. (4. August 1821.) Die zahlreichen im Indice del mio zibaldone di pensieri unter dem Schlagwort assuefazione aufgeführten Stellen zeugen von der hohen Bedeutung, die Leopardi diesem Faktor beimißt.

[2] Man kann sich von der Geistesart dieses Kanonikus einigen Begriff machen, wenn man die 22 Briefe liest, die Gius. Cugnoni, Opere inedite di G. Leop. I Bd. Halle 1878, S. XLV ff. von ihm veröffentlicht hat. Unzugänglich war mir der Commentario storico del Marchese Fil. Raffaeli su la vita e sugli scritti del Canonico G. A. Vogel, Recanati 1857.

[3] Vgl. seine briefliche Äußerung über diese sogenannten Saggi a. a. O. S. LXXIX. Einige Proben der jugendlichen Beredsamkeit des kleinen Giacomo sind gedruckt, aber schwer zugänglich, z. B. Il trionfo della Croce, ragionamento inedito di Giac. Leop. Roma, Tipografia della Pace di Filippo Cuggiani, 1894. — Flagellazione, ragionamento inedito di Giac. Leop. pubbl. da F. Ferri Mancini, Recanati 1895. —

Crocefissione e morte di Cristo, discorso di Giac. Leop. scritto e recitato nella congregazione dei nobili in S. Vito di Recanati nell'anno 1813, nell'età di anni 15. Recanati, Tipogr. di R. Simboli 1882. — Ragionamento sacro inedito di Giac. Leop. pubbl. fedelmente sull'autografo da F. Ferri Mancini, Recanati 1885. Von mir eingesehen in der Biblioteca Allessandrina in Rom.

[4] Scritti vari inediti, S. 405 ff. Vgl. dazu Cugnoni, Opere inedite di G. Leop. I, S. XXXV ff.

[5] Eine Probe davon aus dem Jahre 1809 bei Piergili, Nuovi documenti intorno alla vita e agli scritti di G. Leop. Florenz 1882, S. 295 ff.

[6] L'arte poetica travestita ed esposta in den Scritti letterari, I, S. 1—11.

[7] Der in sehr schlechtem Französisch geschriebene Widmungsbrief Leopardis an seinen Vater (Scritti letterari II, S. 396) scheint mir zu der offenbar verlorenen Tragödie La virtù indiana, nicht zum Pompeo in Egitto zu gehören.

[8] Scritti letterari I, S. 13—49.

[9] Scritti vari inediti, S. 8—12.

[10] Ebenda S. 275.

[11] Ebenda S. 55—92. Vgl. auch G. Chiarini, i tentativi drammatici di G. Leop. in der Nuova Antologia, 16. April 1904. — Auch eine Iphigenia-Tragödie hat Leopardi geplant.

[12] Näheres bei N. Serban, Leopardi et la France, Paris 1913, S. 54 ff.

[13] Veröffentlicht und durch zahllose Druckfehler entstellt von G. Cugnoni, Opere inedite di G. Leop. 2. Bd. 1880. Die Fülle der Zitate hat Leopardi sich nach einem Verfahren verschafft, das er seinem Vater verdankt. Dieser hatte die Gewohnheit, bei der Lektüre eines Buches sich Notizen zu machen, die er an der betreffenden Stelle einlegte. Solcher Zettelchen, in winziger Schrift mit Verweisen, Vergleichen, Urteilen, Textverbesserungen und Konjekturen bedeckt, waren bald alle Bücher voll. Jetzt sind die meisten verschwunden und nur die von Monaldo stammenden Papierchen noch vorhanden; denn diese scheinen von den Besuchern des Leopardi-Hauses weniger geschätzt zu werden. Vgl. Franc. Moroncini, Studio sul Leopardi Filologo, Neapel 1891, S. 240. Dort findet man auch auf S. 307—20 eine Übersicht über Anlage und Inhalt der Bücherei im Leopardi-Haus zu Recanati.

[14] An eine Veröffentlichung des ganzen Wälzers konnte er kaum denken, aber es scheint, daß er das erste Kapitel, das er zu einer Dissertazione sopra l'origine e i primi progressi dell'astronomia (1814) überarbeitet und gekürzt hat, für wert hielt gedruckt zu werden. Jetzt ist auch diese Dissertazione veröffentlicht und zwar in den Scritti vari ined. S. 119—155.

[15] Opere ined. II, S. 99.

[16] Ebenda, S. 130.

[17] Ebenda, S. 60.
[18] Ebenda, S. 220.
[19] Saggio sopra gli errori popolari degli antichi, veröffentlicht in den Scritti letterari I, S. 73—356.
[20] Saggio, S. 211.
[21] Ebenda, S. 352.
[22] Il Giorno, I, V. 200.
[23] Brief an Giordani vom 30. April 17.
[24] Virg. Ecl. 2, v. 8., seqq.
[25] Nonnus, Dionysiae. Lib. 29.
[26] Cat. Carm. 64, v. 385 seqq.
[27] S. 159 ff. in den Scritti letterari I.
[28] Auch hier wiederholen sich in der Anmerkung zu der Kanzone die Zitate des Saggio.
[29] Noch im Jahre 1828 verzeichnet er unter seinen literarischen Plänen eine Neubearbeitung dieses Saggio. Siehe Scritti vari inediti, S. 401.
[30] a. a. O. S. 186 f.
[31] a. a. O. S. 260 ff.
[32] Ebenda S. 281.
[33] Op. ined. ed. Cugnoni I, S. 7.
[34] Ebenda, S. XLIV.
[35] Scritti letterari II, S. 1 f.
[36] Vgl. Carlo Pascal, Le scritture filologiche latine di G. Leop. Catania 1919, S. 23.
[37] Scritti vari inediti, S. 396 ff.
[38] Brief an die Schwester Paolina vom 15. Nov. 1830.
[39] Moroncini hat im Anschluß an De Sanctis' Studio sul Leopardi, Neapel 1885, die Dinge auf das richtige Maß zurückgeschraubt.
[40] Die meisten dieser Arbeiten in den Opere inedite di G. Leop. hgg. von Cugnoni, Halle 1878 u. 80. Eine Übersicht über die Studien zu den griechischen Kirchenvätern bei Piergili, Nuovi Documenti S. 31 ff.
[41] Plato sollte er 1823 im Auftrag des römischen Verlegers De Romanis übersetzen. Zustande kamen nur einige Notulae in Platonem. Vgl. Nuovi Documenti intorno alla vita e agli scritti di G. Leop. ed. Piergili, Florenz 1882, S. 128 ff. — An einer kritischen Cicero-Ausgabe hat er 1825 für den Verleger Stella in Mailand mitgearbeitet. Hier beschränkt sich seine Tätigkeit auf Abfassung einer italienischen und einer lateinischen Ankündigung des Unternehmens, auf Ratschläge, Überwachung des Druckes und Korrektur des ersten Bandes. Vgl. Clem. Benedettucci, Leopardi, Scritti editi sconosciuti, Recanati 1885, S. 211 ff. und 187 ff. und Carlo Pascal, Le scritture filologiche latine di G. Leop. Catania 1919, S. 17 ff.
[42] In einem Brief an Bunsen vom 5. Sept. 1829 schreibt er: »Gegen Ende vergangenen Winters war es mir endlich möglich, in englischer

Übersetzung Niebuhrs römische Geschichte zu lesen. Ich habe an wenig Büchern in meinem Leben ein so lebhaftes und anhaltendes Vergnügen gehabt, und es gibt unter den modernen kaum ein zweites, das mich mit solcher Bewunderung und Verehrung für seinen Verfasser erfüllt. Auf Einzelheiten kann ich nicht eingehen, aber seien Sie versichert, daß ich es in diesem Leben — das mir nun bald erlöschen wird, wie ich hoffe oder jedenfalls wünsche, — zu den seltensten Glücksfällen rechne, persönliche Bekanntschaft gemacht zu haben mit dem Schöpfer dieser Geschichte, die einen Markstein bedeuten wird in den Annalen der Philosophie und deren Anwendung auf Philologie und Erforschung der antiken Welt«. Gewiß nicht mit boshafter oder gar undankbarer Gesinnung, aber doch auch nicht ohne leichte Ironie hat Leopardi in seinen Paralipomeni VII, 2 der großen Gelehrsamkeit Niebuhrs ein kleines Denkmal gesetzt:

Gli anni non so di Creta e di Minosse:
Il Niebuhr li diria, se vivo fosse.

Niebuhr ist 1831 gestorben, und die Paralipomeni sind zwischen 34 und 37 gedichtet. — Im Übrigen ist der letzte Band von Leopardis Zibaldone voll von Auszügen aus Wolfs Prolegomena ad Homerum und aus Niebuhrs römischer Geschichte und so reich an Bemerkungen zur Entstehung der ältesten epischen Dichtungen, daß die Anregungen, die Leopardi von der deutschen Philologie erfahren hat, eine besondere Untersuchung verdienten. Jene Grundfragen, die er früher gemieden hatte, wälzt er in den Jahren 1828 und 29 nun umso eifriger. Vgl. Giov. Setti, la Grecia letteraria nei Pensieri di G. Leop. Livorno 1906.

[43] Scritti letterari II. S. 171 ff.

[44] Vgl. Fr. Moroncini, Studio sul Leopardi filologo, Neapel 1891, S. 317, 222 Anm. u. S. 68 f. Der ganze Kalalog der Bücherei im Leopardi-Haus ist von der R. Deputazione di Storia patria per le provincie delle Marche, Ancona 1899 veröffentlicht worden.

[45] Einen Thukydides bestellte er sich allerdings schon 1817 bei dem Verleger Stella.

[46] Eine längere Betrachtung der Kompositionskunst Homers im Vergleich zu den späteren Epikern stellt er im August 1823 an. Zibaldone 3095—3167.

Die periphere Annäherung Leopardis an die griechische Antike hat Giov. Setti, a. a. O. S. 228 treffend gekennzeichnet: Esiodo, e non Omero, si ebbe le primizie del suo giovanile entusiasmo; Mosco lo attirò a preferenza di Archiloco o di Pindaro; Senofonte gli interdisse in certo modo la ricerca di Tucidide; e ancora Giacomo ignorava Lisia e Demostene, quando commentava e Dione e Aristide e Ermogene; nè più tardi si curò tanto di Aristotele, quanto di Teofrasto e di Strabone. La Batracomiomachia e le Anacreontee sono le operette

flaccide e sfiorite e anonime, che lo preparano a gustar l'Iliade e le odi di Saffo e i dialoghi di Platone. Anche quando, alla fine, inciampa in Omero, l'Odissea e non l'Iliade tenta e scaltrisce la sua perizia di traduttore. L'iniziazione allo splendido mondo dei Greci non era certo delle più acconce ed austere.

[47] Opere inedite I, S. 101.

[48] a. a. O. S. 229f.

[49] Vgl. über ihn den ausführlichen Artikel in Pauly-Wissowas Real-Encyclopädie der klass. Altertumswissensch. 7. Halbband, Stuttgart 1900, Sp. 1312 ff.

[50] Nuovi documenti, S. 59ff.

[51] Vgl. die Verweise auf Frontone im Indice zum Zibaldone und bes. Zibaldone 753ff.

[52] Vgl. Moroncini, bes. S. 219ff.

[53] Über den Inno a Nettuno schreibt er später: Lo conservo come opera piuttosto dell'ingegno che della fantasia e della facoltà poetica ... Dovechè i traduttori si studiano di parere originali, io doveva essendo originale, studiarmi di parer traduttore. Lettere scritte a G. Leop. da i suoi parenti, S. 297. Über das Vergnügen an der Contraffazione, vgl. Zibaldone 1457.

[54] Martirio dei Santi padri, 1822.

[55] Zibaldone 184.

[56] Zibaldone 1255.

[57] Scritti letterari, I, S. 399.

[58] Ich gebe ihn nach Wilamowitz-Moellendorff, Bucolici graeci, Oxonii 1905. Leopardi hat eine ältere Ausgabe der Sermones des Stobaeus benützt, die mir unzugänglich war, so daß ich nur vermutungsweise mit Hilfe anderer Ausgaben die Abweichungen seines Textes geben kann.

[59] Leop.: *μοῖσα.*

[60] Leop.: *ἅ πιστά.*

[61] Leop.: *φιλ' ἐμοὶ τᾶς.*

[62] Studio su G. Leop. S. 40f.

[63] Wilamowitz a. a. O. sagt: Erat »conflictus maris et terrae«, bucolice ornatus fortasse secundum Sophronis mimum *ὡλιεὺς ἀγροιώταν.* — *Γᾶ καὶ θάλασσα* Epicharmi erat comoedia.

[64] ... quando ho letto qualche classico, la mia mente tumultua e si confonde. Brief an Giordani vom 21. März 17. — Da che ho cominciato a conoscere un poco di bello, a me quel calore e quel desiderio ardentissimo di tradurre e far mio quello che leggo non han dato altri che i poeti ... perchè leggendoli provo un diletto da non esprimere con parole. An denselben am 30. April 17. Vgl. auch die Vorrede zur Aeneis-Übersetzung in den Scritti letterari II, S. 112f.

[65] Zibaldone 320.

[66] Ebenda 2134f.
[67] Discorso preliminare alla traduzione della Batracom. Scritti letterari II, S. 18.
[68] Daß er diesen, der sich gerne der Sextine bediente, gekannt hat, versteht sich eigentlich von selbst, geht aber noch besonders aus den Bemerkungen im Zibaldone 67 hervor.
[69] Die meisten dieser Fahrlässigkeiten sind in der zweiten und dritten Fassung, die nach strengerem und vornehmerem Ausdruck streben, beseitigt.
[70] Scritti letterari II, S. 220f.
[71] Leopardi schreibt das Moretum irrtümlich dem Septimius Serenus zu, während es offensichtlich in die Zeit der virgilianischen Eclogendichtung gehört. Die beste kritische Ausgabe in der Bibliotheca Teubneriana: Poetae latini minores I, Appendix Vergiliana, rec. Fr. Vollmer, Leipzig 1910, S. 82ff.
[72] Baldi hat das Moretum frei und mit feinem Geschmacke nachgebildet in seiner Ecloga: Celeo o l'Orto, die Leopardi gekannt hat. Er zitiert sogar einige dieser reizenden Sciolti; sie sind jedem Liebhaber leicht zugänglich im 3. Band des Manuale della letterat. ital. von D'Ancona und Bacci.
[73] Scritti lett. II, S. 160.
[74] Diese Arbeiten erstrecken sich über die Jahre 1825—27. Über den Kommentar zu Petrarcas Canzoniere vgl. Dante Bianchi, G. Leop. commentatore del Canzoniere im Giorn. storico della lett. ital. vol. 63 (1914), S. 321—341.
[75] Scritti lett. II, S. 81.
[76] Ebenda S. 212. Die Stelle ist wichtig genug, um auch im italienischen Wortlaut mitgeteilt zu werden: Sapete bene che le lettere, e singolarmente la poesia, vanno a ritroso delle scienze; voglio dire, dove queste vengon via sempre all'insù, quelle quando nascono sono giganti, e col tempo rappicciniscono.
[77] Ebenda S. 213.
[78] Vgl. Sofia Ravasi, Leop. et Mme de Staël, Mailand 1910, S. 5ff.
[79] Scritti vari ined., S. 183—272.
[80] a. a. O. S. 228.
[81] Ebenda, S. 201.
[82] Merkwürdig, wie André Chénier mit ähnlichen Problemen sich herumgeschlagen und eine Erneuerung des antiken Stiles durch den Geist der Aufklärung und Naturwissenschaft gesucht hat. In beiden Dichtern drängt die alte Querelle des anciens et des modernes zur Lösung. Vgl. C. Kramer, Les poèmes épiques d'Andr. Ch. II im Neophilologus, Groningen 1920. Leopardi hat von Chénier nichts gewußt; auch hätte dessen Lehrhaftigkeit ihm schwerlich gemundet; denn er verabscheut den Verstraktat und alle exotischen Stoffe. Er

will, daß die Wissenschaft in der Dichtung verarbeitet und verborgen, aber nicht herausgestellt werde. So sagt er, S. 246, von den Errungenschaften der modernen Psychologie: Chi nega che poetando non ci dobbiamo giovare della cognizione di noi medesimi nella quale siamo tanto avanti? Gioviamocene pure, e poichè ci conosciamo bene, dipingiamoci al vivo; ma per Dio non mostriamo di conoscerci, se non vogliamo ammazzare la poesia. Lo schivare il qual male compiutamente, è difficilissimo, non impossibile: ben ci bisogna grandissimo studio di quei poeti che di scienza più scarsa fecero quell'uso, senza del quale è inutile ai poeti moderni la scienza più larga.

[83] Den Jacopo Ortis von Foscolo hatte er schon 1817 gelesen. Vgl. Mestica, Studi Leop. Florenz 1901, S. 517 und Serban, Leop. et la France, Paris 1913, S. 117.

[84] Die Spuren eines solchen Entwurfes sind in einem Teil der Appunti e ricordi des Jahres 1819 zu erkennen. Scritti vari ined. S. 277 ff.

[85] Im Discorso, S. 248 hatte er geschrieben: Certamente la morte di una donna amata è un soggetto patetico .... Ma perchè l'amore dev'essere incestuoso? perchè la donna trucidata? perchè l'amante una cima di scellerato, e per ogni parte mostruosissimo? und das Jahr darauf dichtet er seine Canzone nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal coruttore per mano ed arte di un chirurgo.

LEOPARDISCHE GEMÜTSZUSTÄNDE UND DAS TAGEBUCH

[1] Etwa aus derselben Zeit dürfte der Gedanke über die Nichtigkeit der eigenen Verzweiflung im Zibaldone 72 stammen.

[2] Vgl. Zibaldone 1989 f. sowie die übrigen im Index unter dem Stichwort Noia verzeichneten Stellen. La noia è come l'aria quaggiù, la quale riempie tutti gli intervalli degli altri oggetti ... Zib. 3714.

[3] Vgl. Zib. 212 und 2107 ff.

[4] Zib. 1581. Ähnlich über Schlafzustände ebenda 1779.

[5] Zib. 109.

[6] Vgl. seine abschätzigen Urteile über Byron im Zibaldone 224, 238, 262, 986 f., 3156, 3821 f.

[7] Veröffentlicht unter dem Titel Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura, Florenz, bei Le Monnier 1898—1900 mit einer Vorrede von G. Carducci. Der Titel stammt von Leopardi selbst. Später pflegte er das Tagebuch Zibaldone zu nennen.

[8] Die Etymologie des Wortes ist dunkel, die Bedeutung etwa Sammelsurium.

[9] Einen Überblick über den Inhalt des Zibaldone gibt B. Zumbini, Studi sul Leop. I. Bd., Florenz 1902, S. 91—205.
[10] Io credo di essere il primo a notare che Teofrasto ... si accostò forse più di qualunque altro alla cognizione di quelle triste verità che solamente gli ultimi secoli hanno veramente distinte e poste in chiaro. Zib. 317. — Felice Tocco hat in einem Aufsatz der Zeitschrift Atene e Roma II, 12, gezeigt, wie Leop. auf Grund der Nachrichten des Diogenes Laertius sich einen Theophrast nach seinem eigenen Bild, einen »Leopardi dell'antichità« zurechtgestutzt hat.
[11] Zib. 221.
[12] Zib. 718. Vgl. auch 1692 ff.
[13] So sind der Discorso intorno alla poesia romantica und die Sammlung der Pensieri in der Hauptsache schon ganz im Zibaldone vorgebildet, auch die meisten Motive seiner Lyrik schon angedeutet.
[14] Es gibt in Italien, so viel ich weiß, schon vier solcher Auswahlen: Le prose morali di G. L. commentate da I. Della Giovanna. Florenz, Sansoni 1909; Pensieri di varia filosofia di G. L. con prefazione e note di F. Santoro, Lanciano, R. Carabba 1914; und Attraverso lo Zibaldone, con introduzione e note di Valentino Piccoli, Torino. Unione Tipografica Editrice, 1920, zwei Bände der von Balsamo-Crivelli geleiteten Collezione di Classici italiani. Am Schluß der Einleitung dieser letzten Auswahl findet man ein wertvolles Verzeichnis der Literatur über den Zibaldone. Schließlich: Il testamento letterario di G. Leop. Estratto della Ronda, Roma 1921.
[15] disperazione; dem Zusammenhang nach wäre disparizione bezw. sparizione passender. Vielleicht liegt Schreibfehler oder Druckfehler vor.
[16] Vgl. Zib. 2378 ff.
[17] Vgl. Zib. 1741 ff. und viele andere Stellen, in denen von der assuefazione die Rede ist.
[18] Io non dirò che il piangere sia natura mia propria, ma necessità de'tempi e della fortuna. In der Widmung seiner Canzoni an Leonardo Trissino, Bologna 1824. Scritti lett. II, S. 252.
[19] Leopardi nennt sie fantasmi oder larve, ein Ausdruck, den er dem berühmten Dialog des Torquato Tasso il Messaggiero entnommen haben dürfte, wo der Dichter mit seinem Schutzgeist Zwiesprache hält. Dieser sagt ihm: Di sogno si parrà che meriti il nome più convenevolmente gran parte della tua vita passata; perciochè in lei nulla rimirasi di vero, nulla di sincero e di puro, nulla insomma di stabile e di costante; ma quelle che si mostrarono a'tuoi sensi, furono (per così dire) larve del vero, e imagini di quelle che sono veramente essenze, le quali qua giù non si possono vedere da chi abbia gli occhi appannati dal velo de l'umanità. — I Dialoghi di T. Tasso, Ausg. C. Guasti. Florenz 1901, I. S. 282 u. 203. Derselbe

Ausdruck kehrt mit verändertem Sinn in dem Dialog Gianluca o vero de le maschere wieder. Ebenda III. Bd., S. 139.

[20] Z. B.
Dall'antico suo stato a mano a mano
Dunque l'uom tolto; ed innocente in prima
Nelle selve gli augei, nell'onde i pesci
Insidïando: e poi fidando avaro
Il frumento a la terra, al mar la vita;
Reggitor della sua, poscia di molte
Congregate famiglie: indi le mura
E le leggi ponendo in sua difesa;
Indi in sen di Natura, in sen di Giove
Spingendo il guardo, e all'un strappando e all'altra
L'oscuro vel che li tenea nascosi;
Alfin dal seggio, in che gli avea locati
Il suo primo timor, cacciando i numi,
E sè stesso mettendo in quella vece
Dalla forza protetto e dal terrore;
L'uom, dico, a tanta di pensieri altezza
E delle cose alla cagion salito,
Sè stesso, ahi folle! estimerà felice:
E misero più fia, quanto più lunge
L'arte vedrassi allontanar natura. (Prometeo I).

[21] Vgl. Zib. 120. 710 und 1570: La nostra civiltà, che noi chiamiamo perfezione essenzialmente dovuta all'uomo, è manifestamente accidentale, sì nel modo con cui s'è conseguita, sì nella sua qualità.

[22] Z. B. Zib. 2678 ff. und 3082—84.

[23] Zib. 3029 ff.; vgl. auch 4065.

[24] Vgl. Zib. 3521 ff. 3921 ff.

[25] Nuovi documenti ed. Piergili, S. 182 f.

[26] Zib. 2419 f.

[27] Zib. 4233. Il tempo non è una cosa, usw.

[28] Appunti e ricordi in den Scritti vari, S. 280 ff. Vgl. auch Zib. 644 ff., 2242 f.

[29] Pare un assurdo, e pure è esattamento vero, che, tutto il reale essendo un nulla, non v'è altro di reale, nè altro di sostanza al mondo che le illusioni. Zib. 99.

[30] Zib. 3891. Vgl. auch 51, 318, 1715, 1863 ff.

[31] Zib. 3550 f. Vgl. auch 2861, 2883 f. und 3876 ff.

[32] Zib. 3745 f.

[33] Leopardi, der sonst gut französisch kann, vergißt, daß es au hasard heißen muß.

[34] Zib. 2529; und 2555: A goder della vita è necessario uno stato di disperazione. Vgl. auch 2610.

[35] Zib. 3848. [36] Zib. 4518. [37] Zib. 4422 f.

LEOPARDI UND DIE RELIGION

[1] Zib. 4488.
[2] Zib. 4484.
[3] F. A. Aulard, Essai sur les idées philos. et l'inspiration poét. de G. Leop., Paris 1877, S. 30ff. hat besonders nachdrücklich darauf hingewiesen, freilich noch ohne den Zibaldone zu kennen.
[4] Vgl. Zib. 1391f. und 1655.
[5] Vgl. dessen Brief an Brighenti vom 3. April 1820 in den Lettere inedite di G. L. ed. Costa, Benedettucci und Antona-Traversi, Città di Castello 1888, S. 159ff. Gegen diesen Verdacht hat sich schon Gioberti in einem Brief an L. De Sinner ausgesprochen am 22. Aug. 1838. Vgl. Lettres inédites relatives à G. Leop. p. p. N. Serban, Paris 1913, S. 41.
[6] Zib. 1341f.
[7] Zib. 179f.
[8] Zib. 29; ähnlich 40 und 44.
[9] Zib. 51.
[10] Zib. 216.
[11] Zib. 1645f.
[12] Vgl. noch Zib. 2073f.
[13] Zib. 4230.
[14] Vgl. z. B. Zib. 1882: L'amor di Dio, nello stato che il cristianesimo chiama di assoluta perfezione, non è nè può essere che un amor di se stesso applicato al solo ben proprio e non a quello dei suoi simili. Dazu Zib. 1824f. und all die zahlreichen Stellen über amor proprio.
[15] Scritti vari inediti, S. 93.
[16] Die Catull-Verse dürften dieselben sein wie die im Saggio sopra gli errori angeführten, Carm. 64, V. 385ff. — Die Stellen aus Ciceros Pro Archia und De Senectute glaube ich, mit ziemlicher Sicherheit identifizieren zu können. Es sind diejenigen, in denen der Unsterblichkeitsglaube ohne Rücksicht auf sachliche Berechtigung und Haltbarkeit, nur als Ansporn zu edeln Taten gerühmt wird. Sie lauten: Certe, si nihil animus praesentiret in posterum, et si, quibus regionibus vitae spatium circumscriptum est, eisdem omnes cogitationes terminaret suas, nec tantis se laboribus frangeret, neque tot curis vigiliisque angeretur, neque toties de vita ipsa dimicaret. Nunc insidet quaedam in optimo quoque virtus, quae noctes et dies animum gloriae stimulis concitat atque admonet, non cum vitae tempore esse dimittendam commemorationem nominis nostri, sed cum omni posteritate adaequandam. An vero tam parvi animi videamur esse omnes, qui in re publica, atque in his vitae periculis laboribusque versamur, ut, quum usque ad extremum spatium, nullum tranquillum atque otiosum spiritum duxerimus, nobiscum simul moritura omnia arbi-

tremur? An, quum statuas et imagines, non animorum simulacra, sed corporum, studiose multi summi homines reliquerint, consiliorum relinquere ac virtutum nostrarum effigiem non multo malle debemus, summis ingeniis expressam et politam? Ego vero omnia, quae gerebam, iam tum in gerendo spargere me ac disseminare arbitrabar in orbis terrae memoriam sempiternam. Haec vero sive a meo sensu post mortem abfutura est, sive, ut sapientissimi homines putaverunt, ad aliquam (animi) mei partem pertinebit: nunc quidem certe cogitatione quadam speque delector. Or. pro Archia poeta. Ferner: An censes — ut de me ipso aliquid more senum glorier — me tantos labores diurnos nocturnosque domi militiaeque suscepturum fuisse, si iisdem finibus gloriam meam, quibus vitam, essem terminaturus? Nonne melius multo fuisset, otiosam aetatem et quietam sine ullo labore et contentione traducere? Sed, nescio quomodo, animus erigens se posteritatem ita semper prospiciebat, quasi, quum excessisset e vita, tum denique victurus esset. Cato Maior, Cap. XXIII.

[17] Tutto quel poetico che ha la superstizione nella materia degli spiriti e geni ec. Scritti vari, S. 94.

[18] Scritti vari, S. 94f. und Appendice all'epistolario, Florenz 1878, S. 241. Ich habe die zwei verschiedenen Fassungen dieses Entwurfes in meiner Übersetzung aneinandergereiht.

[19] Append. S. 242 und Scritti vari, S. 93f. Vgl. auch Giulio Salvadori, Due preghiere, Manzoni e Leopardi in der Rivista di Cultura, Rom, 15. Juli 1920, S. 168ff.

[20] Zib. 64.

[21] Zib. 3837ff.

[22] Scritti vari ined. S. 114f.

[23] Zib. 4274. Vgl. auch 4142ff.

[24] Non potendo con altri, discorro con te di questi miei sentimenti, che per la prima volta non chiamo vani.

[25] Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica in den Scritti vari, S. 198. In den Carte napoletane XV, 28 findet sich ein ähnliches Bekenntnis: Io da fanciullo ... ascriveva quasi l'anima alle pitture, p. e. delle volte della mia camera. Immaginazioni ardentissime nel suono p. e. di quelle navi e la vista di quei pastori nel soffitto ec«. Zitiert nach Franc. Moroncinis Ausg. der Canti di G. Leop. commentati da lui stesso, Mailand o. J. (1917). S. 234.

LEOPARDI ALS DENKER

[1] Vgl. dazu die Studi leopardiani in G. Gentile's, Frammenti di estetica e letteratura, Lanciano, 1920.

[2] Vgl. Serban, Leop. et la France, S. 149.

[3] Zib. 3195, August 1823.

[4] »Indem die deutschen Schriftsteller ohne Geselligkeit ein zurückgezogenes, unverdrossen arbeitsames Leben in der Studierstube führen, werden ihre Meinungen und Gedanken nicht nur von den Menschen und deren Meinungen unabhängig, sondern sogar von den Dingen. Ihre Theorien, Systeme, Philosophien, mag es sich um Politik, Literatur, Metaphysik, Moral oder gar Physik handeln, sind in der Hauptsache Poeme der Vernunft. In der Tat, die großen, wahren und dauerhaften Entdeckungen in Natur- und Geisteswissenschaften sind zum Teil von Engländern (z. B. Bacon, Newton, Locke) gemacht worden, zum Teil von Franzosen (wie Rousseau und Cabanis), sowie von einigen Italienern (Galilei, Filangieri u. a.), von den Deutschen aber keine einzige; und doch ist alles, was ihre Philosophen schreiben, in gewisser Hinsicht neu und übertreffen sie an Originalität jeder Art alle anderen gebildeten Nationen — aber es ist eine traumhafte Originalität —, und doch besitzt das deutsche Volk an modernen Metaphysikern allein mehr als die andern Völker zusammen an modernen und alten, und ist durch Anlage und Gewöhnung voll tiefsten Verstandes. Ja noch mehr: die Deutschen besitzen in höchstem Grade gerade das, was ein Philosoph braucht, um nicht ins Träumerische zu geraten und von der gesuchten Arbeit abzuirren, und was den Philosophen der anderen Nationen zu fehlen pflegt: ein ungeheures Wissen, eine, soweit es möglich ist, vollständige Kenntnis des Gegenwärtigen und Vergangenen. Da sie solchermaßen kraft ihres Studiums die Wirklichkeit beherrschen — während die andern den Tatsachen gegenüber so schwach sind — ist es ebenso wunderbar wie gewiß, daß die Deutschen bei ihrem Philosophieren Dichter sind, während die andern Nationen nachgerade alle sogar bei ihrem Dichten noch Philosophen sind. Und man kann mit Fug behaupten, daß der geringste und oberflächlichste unter den durch Natur und Gewöhnung so leichtbeschwingten, flatterhaften französischen Philosophen den Menschen wie er ist und die Wirklichkeit der Dinge besser erkennt als der größte und tiefste Philosoph dieses so nachdenklichen deutschen Volkes. Gerade ihre Tiefe schadet ihnen. Der deutsche Philosoph entfernt sich desto weiter von der Wahrheit, je mehr er in die Tiefe und Höhe dringt. Es geht ihm umgekehrt wie allen andern (29. August 1822). Die Deutschen treffen den Nagel viel besser und häufiger auf den Kopf, wenn sie scherzen, leichthin sprechen und obenhin die Dinge betrachten, als wenn sie nachdenken; und dieser oder jener Roman von Wieland enthält an gesicherten oder neuen oder frisch deduzierten oder angeschauten, entwickelten und gestalteten Wahrheiten, auch abstrakter Art, mehr als Kants Kritik der reinen Vernunft (30. Aug. 22).« — Daß Leopardi weder von Wieland noch Kant, noch sonst einem Deut-

schen eine Zeile im Urtext gelesen hat, dürfte man, wenn es nicht ohnedem feststünde, aus dem Obigen vermuten.

[5] Zib. 14.

[6] Vgl. den Indice del mio Zibaldone, sub voce Natura.

[7] Zib. 4413. Quando io dico: la natura ha voluto, non ha voluto, ha avuto intenzione ec., intendo per natura quella qualunque sia intelligenza o forza o necessità o fortuna, che ha conformato l'occhio a vedere, l'orecchio a udire; che ha coordinati gli effetti alle cause finali parziali che nel mondo sono evidenti (20 ottobre 1828).

[8] Vgl. z. B. Zib. 1347 ff.

[9] Serban, a. a. O. S. 249.

[10] Bezeichnend für diese Stimmung ist der Brief an Giordani vom 6. Mai 1825.

[11] Vgl. die Anmerkung 4 zu S. 171.

[12] Die Unterschiede zwischen Leopardi und Schopenhauer sind in einem scharfsinnigen, witzigen, aber wenig geschmackvollen Dialog: Schopenhauer e Leop. von Francesco De Sanctis herausgearbeitet worden. Saggi critici, Neapel, 4. Aufl. 1881, S. 246 ff. Wie merkwürdig sich Schopenhauer zu diesem Dialog, den er im Frühjahr 1859 zu lesen bekam, gestellt hat, mag man bei Benedetto Croce: De Sanctis e Schopenhauer in den Atti dell 'Accadem. Pontaniana 1902 oder in dem Sammelband: Saggio sullo Hegel seguito da altri scritti di storia della filosofia, Bari 1913, S. 363 ff. nachlesen.

LEOPARDIS KUNSTLEHRE

[1] Vgl. oben S. 167.

[2] Siehe oben S. 135 f.

[3] Scritti vari, S. 198 f.

[4] Ungefähr gleichzeitig, am 27. Nov. 1818, schreibt er an Giordani: »Je mehr ich die Lateiner und Griechen lese, desto kleiner werden mir die Unsrigen, auch die der besten Jahrhunderte ...«

[5] Zib. 1175 u. bes. auch 2944 ff.

[6] Unter den zahlreichen Belegen verweise ich nur auf seinen Brief vom 24. Juli 28 an Giordani.

[7] Zib. 259 ff.

[8] Zib. 2361 f. 26. Jan. 1822.

[9] Zib. 2417, 5. Mai 22. Vgl. auch Zib. 1471 f.

[10] Zib. 4372 f.

[11] Leopardi variiert das Dante-Wort, Purg. XXIV, 52:

Io mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, ed a quel modo
Che detta dentro, vo significando.

[12] Dies hat mit Geschicklichkeit G. A. Borgese in seiner Storia della critica romantica in Italia, Neapel 1905, S. 58—74 getan. Die 2. Auflage dieses Werkes war mir unzugänglich.
[13] Zib. 4450. 1. Febr. 29.
[14] Zib. 4515. 24. Mai 29.
[15] Zib. 245, 4355 ff., 4372, 4476 f.
[16] Zib. 4417. 3. Nov. 28.
[17] Vgl. Zib. 949, 1165, 1411 ff., 1523, 1945.
[18] Zib. 1356 f.
[19] Zib. 1228 f. 26. Juni 21. Vgl. auch Zib. 1231.
[20] Zib. 1089 f., 3238 ff. und 3383 ff.
[21] Zib. 1383.
[22] Zib. 2363 f.
[23] Zib. 4302.
[24] Brief an Giordani vom 21. Juni 19 und 6. Kapitel der Detti memorabili di Filippo Ottonieri, welches im Sept. 24 geschrieben wurde.
[25] Zib. 145. Il solo popolo ascoltatore può far nascere l'originalità, la grandezza e la naturalezza della composizione.
[26] Scritti vari, S. 332—76.

LEOPARDIS SPRACHLEHRE

[1] Zib. 3196 f.
[2] Zib. 3389 ff. u. 3559 f.
[3] Zib. 4331 ff.
[4] Zib. 1356 ff.
[5] La lingua nostra corre presentissimo rischio di geometrizzarsi stabilmente e per sempre, di inaridirsi, di perdere ogni grazia nativa (ancorchè conservi le parole e i modi, e scacci i barbarismi), di diventare unica come la francese ... Zib. 687. Vgl. auch 771 ff., 1514 ff., 1985 f., 2666 ff., 3428 f., 3673.
[6] Zib. 26 f., 119, 1535, 1798, 1930, 2263, 4287.
[7] Siehe die Nachweise im Indice del mio Zibaldone s. v. Arcaismi und Tecniche o scientifiche voci.
[8] Siehe sub voce Dialetti.
[9] Zib. 1385 f.
[10] Zib. 957.
[11] Zib. 1317 f. u. 1222.
[12] Vgl. Ciro Trabalza, Storia della grammatica italiana, Mailand 1908, 15. Kapitel.
[13] Zib. 691 ff., 1250 ff. u. 2122 ff.
[14] Zib. 2126.

[15] Zib. 1294. Vgl. auch 2395 f.
[16] Zib. 1313 f. und 3630. Vgl. über ihn Trabalza a. a. O. S. 338 ff.
[17] Zib. 1335.
[18] Zib. 2397 ff.
[19] Zib. 4021. Vgl. auch 3674 f.
[20] Zib. 2593 f.
[21] Vgl. darüber meine Abhandlungen im Logos I (1910), S. 83 ff. und IV (1913), S. 203 ff.: »Grammatik und Sprachgeschichte« und »Das System der Grammatik«.
[22] Zib. 3854.
[23] Zib. 1390 f.
[24] Zib. 767.
[25] Zib. 3643—3672.
[26] Zib. 1263 ff.
[27] Zib. 3247 ff.
[28] Zib. 3253 f. Vgl. auch 243.
[29] Zib. 1465—1470.
[30] Zib. 4503 f.

DER DICHTER

[1] 4. Teil, 12. Kapitel.
[2] Giov. Mestica, Studi Leop. Florenz 1901, S. 210 f.
[3] Etwa ein Jahr nach Abfassung des Gedichtes — im Juli 20 — hat Leopardi die Romantik solcher Situationen analysiert ... alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perchè allora in luogo della vista lavora l'immaginazione, e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perchè il reale escluderebbe l'immaginario. Quindi il piacere ch'io provava sempre da fanciullo e anche ora, nel vedere il cielo ec. attraverso una finestra, una porta, una casa passatoia, come chiamano. Zib. 171.
[4] Francesco De Sanctis, Studio su G. Leop. Neapel 1885, S. 118 ff.
[5] Robert Hamerling, Gedichte von G. Leop. Hildburghausen 1866, hat in seiner Verdeutschung diese Stelle völlig mißverstanden, wenn er schreibt: »wo nicht Geringes schon die Seele Befängt mit Schrecken.«
[6] Vgl. oben S. 133 ff.
[7] Brief vom 17. Dez. 19.
[8] Zib. 24. — Die sämtlichen Varianten zu diesem Idyll findet man

bei Camillo Antona-Traversi, Canti e versioni di G. Leop. Città di Castello 1887, S. 177 ff.

[9] Zib. 36.

[10] Zib. 47.

[11] Zib. 50.

[12] Appendice all'epistolario, Florenz 1878, S. 238.

[13] Scritti vari, S. 51.

[14] Ebenda, S. 273.

[15] Scritti vari, S. 283 f. — Ein anderer Entwurf »Le fanciulle nella tempesta«, ebenda, S. 52 f. mit einigen wunderbaren Bildern, wie:

E moribondi a terra ivan gli augelli
Con l'ali mezzo chiuse, e palpitando
Si dibattean fra l'erba e fra la polve.

[16] Opere inedite di G. L. ed. Cugnoni, II, S. 377 ff. und Canti e versioni di G. L. ed. Ant. Trav., S. 217 ff.

[17] Vgl. Gius. Checchia, La Vita solit. e gli idilli di Leop. im Giorn. stor. d. lett. it. 72. Bd. (1918, 2) S. 42—89.

[18] Scritti vari, S. 274.

[19] Zib. 184, 1664, 3422 ff. usw. Siehe Indice sub voce Musica.

[20] Am 13. August 1825 in der Bologneser Zeitschrift Il Caffè di Petronio.

[21] Die biographischen Zeugnisse dafür hat Franc. Moroncini, Canti di G. L. commentati la lui stesso, Palermo-Mailand 1917, S. 65 ff. zusammengestellt. Vgl. auch Mestica, Studi Leop. Florenz 1901, S. 79 ff.

[22] Es handelt sich um das Stück Va in C. Appels kritischer Ausgabe: Die Triumphe Fr. Petrarcas, Halle 1901, S. 301 ff.

[23] Vgl. Maria Maggi, la letterat. ital. nella poesia del Leop. Rom 1920.

[24] Mitgeteilt aus den Carte napoletane durch Fr. Moroncini, a. a. O. S. 66.

[25] Studio zu G. Leop. S. 141 ff.

[26] Wenn gleich der äußeren Situation nach die Szene in demselben Leopardischen Landhaus zu suchen sein dürfte, dem die Vita solitaria zugehört. Vgl. Mestica, a. a. O. S. 79 f.

[27] Der elegische Charakter des Appressamento erhellt unter anderem auch daraus, daß Leopardi sich mit der Absicht trug, in den zweiten Canto desselben seine Elegie il primo amore als Episode des Liebestriumphes einzuschalten. Vgl. Carte napoletane XV, 1 (1818), mitgeteit von Moroncini, Canti di G. L., S. 7. Das Appressamento wurde zum erstenmal herausgegeben von Zanino Volta, Mailand, bei Hoepli 1880, sodann in den Scritti letterari di G. L. ed. Mestica, Florenz 1899, II, S. 187 ff. Die ersten achtzig Verse desselben sind später von Leopardi umgearbeitet und als Frammento XXXIX in seine Canti aufgenommen worden.

[28] Beide in den Scritti letterari II, S. 235 ff. und in veränderter bezw.

gekürzter Fassung in den Canti als Primo amore und Frammento XXXVIII.
[29] Vgl. oben S. 24.
[30] In dem Carte napoletane finden sich Entwürfe zu vier weiteren Elegien, die, offenbar im Anschluß an die besprochenen, im Jahre 1818 niedergeschrieben wurden. Der verschämte Jüngling hat hier die Kennworte seiner Liebe: la, amai, amore, amato, te sola, a te, amo, amato, ami, amor mit griechischer und hebräischer Schrift verdeckt. Die Gemütslage bleibt dieselbe. Immer ist der Dichter mit sich selbst, mit seinem Herzen beschäftigt. Z. B. »Mi basta il mio dolore, la purità dei miei pensieri, l'ardore, la infelicità dell'amor mio.« Vgl. Scritti vari inediti, S. 48—50.
[31] Besonders klar werden einem diese Zusammenhänge, wenn man das Buch von E. Levi-Malvano, L'Elegia amorosa nel settecento, Turin 1908, liest.
[32] Veröffentlicht in den Scritti vari, S. 55 ff. und 59 ff.
[33] Canto VI., VII. und XIX.
[34] Vgl. H. Hauvette, L. Alamanni, sa vie et son oeuvre, Paris 1903, S. 303 ff. Ich benütze die Girone-Ausgabe von Venedig, 1549.
[35] Libro II, V und VI.
[36] Zib. 1400, 28. Juli 1821.
[37] Gerus. lib. XVI, 15.
[38] a. a. O. Blatt 36ro.
[39] Unter seinen späteren Plänen findet sich die Notiz: Addio a Telesilla (morendo). Scritti vari, S. 397.
[40] Siehe Scritti vari, S. 395 ff. passim.
[41] Brief an Gius. Melchiorri vom 5. März 1824.
[42] Siehe oben S. 120 ff.
[43] Nitteti, II, 8.
[44] Der Ausdruck stammt von Luigi Russo, der eine lichtvolle Monographie »Metastasio«, Bari 1921 geschrieben hat. Vgl. bes. S. 175 und S. 92 ff.
[45] Scritti vari, S. 394 ff.
[46] Brief an Paolina vom 2. Mai 28.
[47] Faksimile in den Scritti vari, Tavola IV.
[48] Zib. 4310 f. Florenz, 30. Juni 1828.
[49] Vgl. Mestica, il Verismo nella poesia di G. Leop. in den Studi leop. S. 191 ff.
[50] Pensieri XLII.
[51] Des Herrn Salomon Geßners sämtliche Schriften, 2. Bd. Carlsruhe 1775, S. 32 f.
[52] Entstanden zwischen Oktober 1829 und April 1830.
[53] I canti di G. L. commentati da A. Straccali, 2. Aufl. Florenz 1902, S. 159 ff. Zumbini, Studi sul Leop. II. Florenz 1904, S. 185 ff. und De Sanctis, Scritti vari, II. Neapel 1898, S. 133 ff.

[54] Zib. 4399f.
[55] De Sanctis, Scritti vari, II, S. 130.
[56] Vgl. das erste Sonett, das Leopardi in der Nacht des 27. Nov. 1817 nach der Lektüre von Alfieries Vita schrieb. Scritti vari, S. 17.
[57] Vgl. Opere di G. Card. XVI, Bologna 1905, S. 187 ff und De Sanctis, Studio su G. Leop. Neapel 1885, S. 106 ff.
[58] Scriti vari, S. 48.
[59] Zuletzt veröffentlicht in einem Band der Scrittori d'Italia: G. Leop. Versi. Paralipomeni ecc. a cura di Aless. Donati, Bari 1921, S. 73 ff. mit Anmerkungen auf S. 220.
[60] Siehe oben, S. 80 ff.
[61] Vgl. die kritische, nach der Urschrift gearbeitete Ausgabe in den Canti e Versioni di G. L. ed. Cam. Antona-Traversi, Città di Castello 1887, S. 159 ff.
[62] Bari 1920, S. 67.
[63] Der Entwurf ist veröffentlicht in den Scritti vari, S. 54. Über Andrea Broglio vgl. Mestica, Studi Leop. S. 603 ff. Über Leopardis Sympathie für die griechische Freiheitsbewegung, seinen Brief an Antonietta Tommasini vom 18. April 1827 und einem Passus aus seinem Discorso in proposito di una orazione greca di Giorgio Gemisto Pletone (1827) in den Opere, ediz. Ranieri, II, S. 335.
[64] Vgl. Scritti vari, S. 390f. und 393 und Leopardis Brief an Giordani vom 13. Juli 1821.
[65] Vgl. oben S. 33.
[66] Es sind die Kanzonen: Se il fiero Marte armato... Melpomene di fior sparsa le gote . : . und Io per soverchia età piedi ho mal pronti ...
[67] Vgl. über ihn Mestica, Studi Leop. S. 601 f.
[68] Mitgeteilt aus den Carte napoletane von Franc. Moroncini, Canti di G. Leop. S. 123.
[69] Vgl. oben S. 138 ff.
[70] Entstanden im Dezember 1821.
[71] a. a. O. S. 228.
[72] Entstanden im Mai 1822.
[73] Daß er dies bewußterweise getan hat, zeigt die Nota dell'autore.
[74] Siehe Moroncini, Canti d. G. L., S. 160.
[75] Moroncini, a. a. O. Carte napolet. 19. Mai 1822.
[76] Vgl. oben S. 152f.
[77] Vgl. oben S. 166f.
[78] Scritti vari, S. 96 ff.
[79] In sein Tagebuch schreibt er: Non credo che siano molto da ascoltare quelli che credono che certi passi sublimi della Bibbia avanzin ogni altro passo sublime di qualsivoglia autore ... io ardirò di affermare che quelle tali espressioni della Bibbia nella poesia umana sono

esagerazioni . . . La Scrittura . . . da noi non imitanda senza colpa poetica. Zibald. 13.

[80] Studio su G. L. S. 232 ff. und Saggi critici, S. 225 ff.

[81] Recheremo qui, schreibt er in der Prefazione alle dieci Canzoni, per saggio delle altre, la Canzone che s'intitola Alla sua donna, la quale è la piu breve di tutte e forse la meno stravagante, eccettuato il soggetto. Scritti letterari, II, S. 284.

[82] Näheres bei Mestica, Studi Leop. S. 122 ff. und Chiarini, Vita di G. Leop. Florenz 1905. S. 369 ff.

[83] Vgl. meine Untersuchung »Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi« in der Miscellanea di studi critici edita in onore di Art. Graf, Bergamo 1903, S. 476 ff.

[84] In dem Dialogo di Tristano e di un Amico.

[85] Diese Auffassung wird auch von Straccali vertreten, von G. A. Levi im Giornale storico della lett. ital. Bd. 53 und von Valentino Piccoli in seiner trefflichen Schulausgabe der Canti (Turin, bei Paravia 1920), während Scherillo, Zumbini, Moroncini und viele andere den Consalvo an Amore e Morte anschließen. Sie stützen sich dabei auf die Tatsache, daß in der Urschrift Consalvo als 35jähriger Mann erschien, d. h. daß die Verse 3 und 4 gelautet haben:

Or già non più, che innanzi a pena
Al mezzo di sua vita avea sul capo
Il sospirato obblio.

Die Korrektur . . . che a mezzo Il quinto lustro, ist von Ranieris Hand, aber offenbar nach Leopardis Diktat eingetragen. Der Dichter hätte seinen Helden demnach erst nachträglich zu einem 22½jährigen gemacht. Mir scheint es gewagt, auf poetische Zeitangaben ein historisches Datum zu gründen. Wer weiß, ob die neapolitaner Urschrift überhaupt die erste Fassung darstellt.

[86] Die letzten sechs Verse des Tramonto hat der Dichter wenige Stunden vor seinem Tod dem Ranieri in die Feder diktiert.

[87] Vgl. N. Serban, Leop. et la France, S. 121 und 255 und Zibaldone 4127 ff.

[88] Vgl. oben S. 175 ff.

[89] Vgl. die Ausführungen über Apokalyptik in meinem Buch »Die göttliche Komödie«, II. Bd., Heidelberg 1908, S. 743 ff.

[90] Man sollte bei Neuausgaben der Canti nicht von der Anordnung abgehen, die Leopardi in der Ausgabe Napoli, presso Saverio Starita, 1835, getroffen und Ranieri in der Ausgabe Firenze, Le Monnier, 1845, wahrscheinlich nach dem letzten Willen des Dichters in der Weise weitergeführt hat, daß er den Tramonto della Luna und die Ginestra einfügte zwischen die Palinodia und die Imitazione.

DER PROSAIKER UND SATIRIKER

[1] Vgl. oben S. 70ff.
[2] Vgl. Zib. 2484ff., 2666ff., 3561ff. und 4328.
[3] Vgl. oben S. 177.
[4] Zib. 4190.
[5] Zib. 4250 und 4259.
[6] Scritti vari, S. 396.
[7] Scritti vari, S. 396 und Zib. 4469.
[8] Scritti vari, S. 397.
[9] Brief an Pietro Colletta vom März 1829.
[10] B. Zumbini, Studi sul Leop. II., Florenz 1904, S. 129ff.
[11] Studio su G. Leop. S. 296.
[12] Die chronologischen Einzelheiten sind mit feinem Verständnis von Giovanni Gentile behandelt in seiner kritischen Ausgabe der Operette Morali (Bologna, bei Zanichelli 1918), auf die ich mich im Folgenden beziehe.
[13] a. a. O. S. XXXVII f. Daß der Sallust-Dialog pessimistischer und zynischer sei als andere, etwa der della Natura e di un Islandese, kann ich nicht finden. Er ist nur literarisch unbedeutender. Wenn man den ersten Entwurf dazu im Zibaldone 606f. berücksichtigt, wird einem klar, daß er einen ironisch-satirischen Vergleich zwischen antikem und modernem Lebensgefühl bedeuten will, ein Thema, das Leopardi in der Storia del genere umano in umfassenderer Weise schon behandelt hatte.
[14] Zib. 1393 f. Vgl. auch L. s. Brief an Giordani vom 6. August 1821.
[15] Vgl. seine Disegni letterari Nr. III in den Opere inedite, II, S. 370f.
[16] Opere inedite, a. a. O.
[17] Vgl. oben S. 176.
[18] Vgl. oben S. 59 und 244.
[19] Vgl. oben S. 57.
[20] Vgl. oben S. 92ff.
[21] Über diese Seite von Tommaseos dunklem und zerrissenem Wesen vgl. B. Croce, Storia della storiografia italiana, I. Bari 1921. S. 198ff.
[22] Man findet die wichtigsten satirischen Dichtungen L.s in einem Bändchen der Collezione di Classici italiani vereinigt: I Paralipomeni e altre poesie ironiche e satiriche con introduzione e note di Ettore Allodoli, Turin 1921. Für die Textgestalt der Paralipomeni benutzt man am besten den von Aless. Donati besorgten 8. Band der Opere di G. Leop. in den Scrittori d'Italia, Bari, 1921.
[23] Weiteres darüber in der Einleitung zu der erwähnten Ausgabe von Allodoli, der übrigens mit Recht mehr die Zeitströmung als die Personenfrage behandelt und die wichtigste Literatur darüber verzeichnet.
[24] Wie stark neben dem Vorbild der Animali parlanti des Casti das

des Byron'schen Don Juan auf die Paralipomeni gewirkt hat, mag man bei Allodoli a. a. O. S. LIVff. nachlesen, oder noch besser sich durch eigene Anschauung vergegenwärtigen.

[25] Bekanntlich stand Capponi dem katholischen Liberalismus sehr viel näher als dem Leopardischen Pessimismus. Vgl. über ihn M. Tabarrini, G. Capponi, Florenz 1879 und A. von Reumont, G. Capp., ein Zeit- und Lebensbild, Gotha 1880 und B. Croce, Storia della storiografia it. del sec. XIX. passim. Es steht auch fest, daß ihn die Operette morali unseres Dichters wenig ansprachen und daß er dem Antrag, sie mit dem Preis der Crusca zu krönen, nicht günstig war. Vgl. Giov. Ferretti, Leop. e la Crusca im Giorn. stor. d. lett. it. 71. Bd. (1918), S. 49ff. Das höfliche und taktvolle Schreiben, mit dem Capponi sich bei Leop. für die Palinodia bedankte, findet man in den Scritti vari inediti di G. Leop. S. 503f. Weniger freundlich äußert er sich darüber seinem Freunde Niccolò Tommaseo gegenüber, der, wie man mit ziemlicher Sicherheit annehmen darf, in den Versen 227ff. der Palinodia verspottet wird.

[26] Vgl. Isid. Del Lungo, Un periodico-parodia disegnato da G. Leop. in der Nuova Antologia, Rom, 16. Aug. 1920.

[27] Zum erstenmal veröffentlicht 1906 in den Scritti vari inediti, S. 3ff. Leop. bedient sich hier der alten Satirenform des »Capitolo«.

[28] Am 20. Juni 1844, mit den Vorarbeiten zur Ausgabe von Leopardis Werken beschäftigt, schreibt er dem Verleger Le Monnier: »oltre alla Ginestra e al Tramonto della Luna vi era ne'Mss. una satiretta dove si nominano alcuni viventi. Il defunto, morendo, desiderò che non si stampasse. Io, nel primo caldo, avevo risoluto il contrario. Poi pensai ch'era mal fatto; e quando, tre mesi dopo la lettera che V. S. dice di aver sottocchi, le mandai i Mss., tolsi quella satiretta.« N. Serban, Lettres inédites relatives à G. Leop. Paris 1913, S. 71. — Da die viventi unter poetischen Decknamen aufgeführt sind, dürfte weniger die Rücksicht auf diese als das Gefühl der Pietät für Ranieri entscheidend gewesen sein.

[29] Am Schluß seiner den Werken L's. vorausgestellten Notizia, Florenz 1845.

[30] Leopardis Briefe zum erstenmal von Prospero Viani, Florenz 1849 in zwei Bänden herausgegeben, haben zahlreiche Nachträge erfahren. Die vollständigste Ausgabe ist nun die 6. Epistolario di G. Leop., Florenz. Le Monnier 1907, in drei Bänden.

[31] Brief an De Sinner vom 21. Febr. 1832.

[32] Gemeint sind die regelmäßigen Posttage. Er verweist auf seinen Brief vom 8. Januar.

[33] Am ausgiebigsten Franc. Moroncini, i Canti di G. L. commentati da lui stesso, Palermo, Sandron, 1917.

Dietsch & Brückner
Hof-Buch- und -Steindrucker
Weimar